دراسات ونماذج

في مذاهب الشعر ونقده

تأليف

الدكتور محمد غنيمي هلال

القِسْمُ الأَوَّلُ
حَوْلَ بَعْضِ مَذاهِبِ الشِّعْرِ وَنَقْدِهِ

تقديم

هذا كتاب جديد للناقد والأستاذ الجامعي الدكتور محمد غنيمي هـلال يصدر بعد رحيله عن عالمنا بسبع سنوات .

ولقد أصدر المؤلف في حياته عدداً كبيراً من الكتب المؤلفة والمترجمة ، تنطق جميعها بمنهجه النقدي الجديد ، المتكئ إلى ثقافة عريضة شاملة ، وذوق أدبي مرهف ، وبصيرة نقدية نافذة ، في طليعتها كتبه الرائدة عن الرومانتيكية والأدب المقارن والنقد الأدبي الحديث والحياة العاطفية بين العذرية والصوفية والنقد المسرحي . . هذه الكتب والدراسات التي جعلت منه علامة مضيئة بارزة في حياتنا الأدبية والنقدية المعاصرة .

ولقد بلور المؤلف رسالته النقدية الجامعية في صدر مؤلفه الضخم : «النقد الأدبي الحديث» وعبر عنها بأنها : « بناء النقد على أساس علمي موضوعي لا يقضي على ذاتية الناقد ، ولا يتحكم في أصالته ، ولكنه يدعم هذه الذاتية وهذه الأصالة في النقد وفي الأدب ، حتى نقضي على الأدعياء في مجال إنتاج الأدب ونقده ، وحتى يتسع الميدان للدعاة المؤمنين بالأدب ورسالته ، وبأننا يجب أن نعيش بجهودنا الصادقة الجادة لوطننا وللإنسانية ، مما يتطلب منا أن نحيا بفكرنا وأدبنا في العصر الحديث غير متخلفين عنه ولا متوانين.

وهكذا فإن النقد في رأيه تثقيف مردّه إلى الاحاطة بثقافة شاملة ، ومظهره تعاون بين الناقد والقراء والمؤلف معا ، وإسهام في التوجيه الأدبي العام في جانبيه من الخلق والوعي ، ومن النتاج والاستيعاب والتأثير . ويوضح الدكتور محمد غنيمي هلال هذا المفهوم النقدي في تقديمه لكتابه « في النقد المسرحي » عندما يؤكد أن ذلك لن يتوافر إلا بدعم المنهج الوصفي بالوعي التاريخي الجمالي . وهو أساس آخر لا يقل خطورة عن سابقه ، به يرتبط الماضي القومي والعالمي بالحاضر ، ارتباطاً فيه يتبادل كل من الماضي والحاضر صلات خصبة تتجدد بها قيم الماضي وتقوم عليها جهود الحاضر .

ذلك أن الماضي ذو سلطان دائم عن طريق الوعي والإحاطة ، ثم اتخاذ موقف منه إيجابا أو سلبا ، والحاضر كذلك لا يكون ذا شأن إلا بتجاوزه ذلك الماضي إذا أضاف جديداً يحملنا على معاودة النظر في تقويم تراثنا الماضي تقويما جديداً ، بل ربما يحملنا على تقويم نظرتنا إلى التراث العالمي كله من جديد . ولهذا كان لابد من مراعاة هذه الصلات بين التراث الأدبي عربيا كان أم عالمياً — والخلق الأدبي الجديد الذي هو وليده دون ريب . والعثور على هذه الصلات وجلاؤها من الأمور التي تخرج بالنقد عن الابتذال والهوان ويسر المنال ، مما سهل سبيل النقد تحكما ، وجعله مجالا مستباحا لكل من يستطيع أن يحوز قلما وأوشك أن يبغض النقد الحق إلى ذويه .

كان الدرس الأول الذي قدمه الدكتور محمد غنيمي هلال يتمثل في ضرورة الإحاطة بتراث الإنسانية في علم النقد الأدبي ، فلا جديد جدة مطلقة دون رجوع إلى القديم في شتى مصادره ، مع تمثل له ووقوف على حقيقته . ومن هنا كان تقييمه الفذ للنقد العربي القديم في ذاته وعلى أساس مصادره القديمة ، ثم على أساس منزلته من النقد الحديث في ضوء نظرياته ومذاهبه ، وأسسها الفلسفية والفنية .

وكان الدرس الثاني الذي قدمه الدكتور محمد غنيمي هلال أن نظريات النقد وقواعده العامة لا تخلق الفنان ، ولكنها تتيح لمواهبه وعبقريته حرية وصحة واستقامة لا تتيسر بدونها ، وللفنان أن يضيف إليها أو يتجاوزها إذا أبدع طريفا وأضافه إلى التراث القومي أو العالمي . والناقد العبقري — كالأديب العبقري — قد يضيف جديداً بما يدعو إليه من دعوة يوجه فيها الأدب وجهة جديدة ويشرح الحاجة الماسة إلى الاتجاه الجديد شرحاً فنياً وعلمياً ، يفيد فيه مما اطلع عليه من التراث الأدبي وتراث النقد معا ، فالأديب والناقد كلاهما صادر عن عبقريته ، وتفرده ، وتجاوزه لعصره .

وكان الدرس الثالث للدكتور محمد غنيمي هلال يتمثل في العناية الفائقة والجد الدائب للتعرف بالدراسات الأدبية المقارنة ، والاسهام فيها ، وتشجيعها وتوضيح رسالتها الخطيرة الشأن فيما يخص الوعي القومي والوطني والفني

والإنسانى . فإلى جانب مازودنا به الأدب المقارن من تغذية شخصيتنا القومية وتنمية نواحى الأصالة فى استعدادنا ، وتوجيهها توجيهاً رشيداً ، وقيادة حركات التجديد فيها على منهج سديد مثمر ، وإبراز مقومات قوميتنا فى الحاضر وتوضيح مدى امتداد جهودنا الفنية والفكرية فى التراث الأدبى العالمى — إلى جانب ذلك كله ، تظل للأدب المقارن رسالة إنسانية أخرى هى الكشف عن أصالة الروح القومية فى صلتها بالروح الإنسانية العامة فى ماضيها وحاضرها . ومن هنا كانت جهوده الدائبة — فى مجال الدراسات المقارنة — حول موضوعات ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى وكليوباترا فى الآداب الفرنسية والإنجليزية والعربية ودون جوان فى الآداب الأوربية وشهرزاد فى الأدب العربى والآداب الأوربية ويوسف وزليخا فى الأدب الفارسى ، إلى آخر هذه النماذج من الدراسات المقارنة التى أفرد لبعضها كتباً مستقلة هى بمثابة اللبنات الأولى التى يضعها أول باحث وناقد عربى فى مجال الدراسات المقارنة محاولا من خلالها الكشف عن ناحية هامة من نواحى النشاط العقلى للإنسان الحديث وكيف يعكس ذات نفسه فى مرآة الشخصيات القديمة من التاريخ أو فى مرآة شخصيات أسطورية بعد أن يسبغ عليهم من نفسه وينفخ فيهم من روحه ويقربهم بذلك إلى نفوسنا .

* * *

وهذا الكتاب الجديد « دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده » يمثل المنهج النقدى للدكتور محمد غنيمى هلال أصدق تمثيل ، وهو يدور على محاور ثلاثة تنطلق من دائرة الشعر العربى المعاصر ، فدائرة الشعر الإسلامى الفارسى ، فدائرة الشعر الفرنسى ، والأوربى المعاصر ، ومن دائرة إلى أخرى ، ينتقل بنا قلم المؤلف فى براعة تحليل ، وجمال عرض ، ونفاذ بصيرة ، يمهد ويستخلص النتائج ، ويتذوق ويوضح ويعلل ، ترفده ثقافة ضاربة بجذورها فى التراث البعيد ، ومحلقة بجناحيها فى صميم المعاصرة .

ولقد قسمت هذه الدراسات والنماذج فى هذا الكتاب إلى قسمين ، خصص الأول منهما لبعض مذاهب الشعر ونقده ، وعالج الأسس العامة

والخصائص المشتركة لكل مذهب منها بصرف النظر عن الشعراء والنقاد الذين ينتمون إليه . أما القسم الثانى فهو تطبيق لبعض جوانب هذه المذاهب فى دراسات عن بعض الشعراء وفى نماذج فى نقد شعرهم . فالقسم الأول عام فى طبيعته ، أما القسم الثانى فهو نماذج لما ورد فى هذا القسم العام . وفى كل من القسمين كان مجال التأمل والبحث فسيحا واسعا ، لم يقف عند عصر معين ، ولا عند الشعر فى لغة معينة ، بل امتد للشعر كفن إنسانى ، وعالج مذاهب وشعراء بين عصور ولغات مختلفة .

كما أن هذا الكتاب يجئ حلقة جديدة فى السلسلة التى أنجز المؤلف أولاها فى حياته حين أصدر (فى النقد المسرحى) ثم يجئ كتابنا هذا عن (دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده) ليعقبه كتاب ثالث عن النقد التطبيقى فى مجال (القصة والرواية) .

ونرجو أن يكون فى تقديمنا لهذا الكتاب الذى ينشر بعد رحيل مؤلفه — لأول مرة — إضافة جديدة إلى صرح الدراسات الأدبية والنقدية ، التى خلفها الناقد والأستاذ الجامعى الرائد الدكتور محمد غنيمى هلال وتحية لروحه التى فارقتنا منذ سنوات إلى الملأ الأعلى .

عمود الشعر وجنايته على الشعر العربى

نعتقد أن دراسة النقد العربى القديم دراسة مثمرة تستلزم تقويما لهذا النقد ، وكشفا عن وجوه النقص فيه ، للعمل على سد هذا النقص ، فى ضوء ماأسفرت عنه دراسات النقد والدراسات الجمالية الحديثة . . ولا يتيسرجلاء هذا النقص إلا بعد تمحيص وإمعان نظر ، ويتبعه إضافة الجديد الذى به يكمل هذا التراث ، ليساير العصر ، كما يساير التقدم ، وهاتان هما الناحيتان اللتان تتجلى فيهما أصول التجديد ، وهما اللتان يسير عليهما كل الباحثين فى الآداب العالمية . . وخاصة أن التجديد دائما هدام بناء معا . . وإذن فنى الاشادة بالنقد القديم على إطلاقه ، دون نقد له أو تقويم لما تضمنه ، تجاهل للحقائق الأدبية والنقدية فى أدبنا المعاصر نفسه ، فضلا عن الآداب العالمية ، كما أن وقوف الباحث عند حدود الشرح والاحصاء لهذه الآراء ، يفقده الآراء ، يفقده الأصالة ، فيعيش بآرائه فى غير عصره ، عن قصور أو ضيق أفق .

وفى ضوء هذه البديهيات التى ماكان لنا أن نذكرها لولا مانرى فى دراسة النقد العربى القديم من نواحى قصور ، يقع فيها دائما من يتصدون للنقد ، وهم دخلاء عليه ، ولم تتوافر لهم أدوات ووسائل دراسته دراسة جادة ، نقوم بشرح مايقصده نقادنا القدامى من « عمود الشعر » ، مبينين منهجهم فى شرح معانيه ، وقيمتها ، ونواحى قصورها ، وجنايتها على التجديد فى أدبنا القديم مشيرين إلى فضل من خرجوا على عمود الشعر ، وصلة ذلك كله بالتجديد فى القديم والحديث .

وفى عمود الشعر تمثلت اتجاهات النقد القديم العامة وخصائصه الجوهرية .

وقد جمع قدماء نقادنا تحت اسم « عمود الشعر » وجوه صياغة القصائد ، كما استنتجوها من الأدب الجاهلى خاصة ثم من شعر صدر الإسلام ، والعصر

الأموى ، وقد حملوا على من خرجوا على عمود الشعر مثل مسلم وبشار وأبى نواس ، وأكثر من تعرض لنقدهم من الشعراء هو أبو تمام . . وباسم عمود الشعر ، نقدوا كثيراً من معانى هؤلاء الشعراء . .

ولا بد لنا قبل التعليق على آرائهم والتمثيل لها أن نبين المعانى التى تضمنها عمود الشعر ، فيما فهموا منه ، ولتسهيل متابعة القارئ لما نقول ، نقسم ماقالوه إلى ثلاثة أقسام : مايخص اللفظ من حيث جرسه ومعناه فى موضعه من البيت ، ثم مايتعلق بمفهوم المعنى الجزئى فى ذاته ، ثم مايخص تصوير المعانى الجزئية وصلتها بعضها ببعض . . ونوجز القول فى هذه النواحى الثلاث على ترتيب ماذكرنا .

هم يشترطون فى اللفظ ألا يكون غريبا فى استعماله ولا مبتذلا ، ومقياسه أن يكون بحيث تفهمه العامة إذا سمعته ، ولا تستعمله فى كلامها ، ثم يشترطون ألا يقع فى حروفه تنافر بحيث يثقل فى نطقه . . وهاتان ناحيتان جماليتان فى اللفظ ، ونلحظ فيهما أنهما غير صحيحتين على إطلاقهما . . فاللفظ الدارج قد يجود بموقعه ، ولا يغنى عنه سواه فى ذلك الموقع . . ونكتفى هنا بالتمثيل بكلمة « أيضا » المبتذلة ، فانها – فيما نرى – حسنة الوقع فى قول الشاعر

كانت فَأَوْدى بها جودٌ ولعْتُ بهِ

وللمساكين أيضا بالنَّدَى وَلَعُ

وكذلك الحال فيما لو استعملت كلمة ثقيلة فى النطق للايحاء بمعنى جمالى . . فـكلمة « ضيزى » مثلا ، حسنة ، بل معجزة فى موقعها من قول الله تعالى :

« تلك إذن قسمة ضيزى » . .

ويضاف إلى هاتين الناحيتين الجماليتين فى اللفظ ناحية ثالثة جمالية أيضا ، وهى أن يقع اللفظ موقعه من القافية كأنه الشئ الموعود المنتظر ، بحيث لا يأتى به الشاعر لمجرد إتمام البيت ، فيمكن الاستغناء عنه ، وهذا مانوافقهم عليه ، لأنه صحيح كل الصحة . .

أما ماذكروه من ناحية عقل مجافاة الشاعر للوضع اللغوى فى استعمال اللفظ ، وكذلك ماأوجبوه أن لا يزيد اللفظ على معناه أو ينقص عنه ، فإن الأمرين معا يتصلان بالدلالة الوضعية للـكلمات ، لا بد لالتها الجمالية .

وننتقل الآن إلى ماقالوه خاصا بالمعنى الجزئى : وقد ذكروا فى ذلك أموراً ثلاثة ، هى شرف المعنى ، وصحة المعنى ، ثم الإصابة فى الوصف ، والمتتبع لحقيقة ما يريدون من هذه الأمور يقف على أن لها معانى لاتتبادر إلى الذهن على قراءة اصطلاحاتهم هذه لأول وهلة .

فشرف المعنى — عندهم — أن يقصد الشاعر إلى ماسموه : « الاغراب والابداع » ، أى اختيار الصفات المثلى إذا وصف الشاعر أو مدح ، بدون مبالاة بالواقع ولا بالصدق . . وهم لذلك يمتدحون امرأ القيس يصف فرسا بأنها سريعة العدو ، دون أن يستحثها راكبها ، لأنها فرس كريمة ، حين يقول :

على سابحٍ يُعطيكَ من قبل سُؤْلِهِ
أَفانَين جَرْيٍ غَيْرَ كَزٍّ ولا وَانِي

ويفضلون ذلك على وصف امرئ القيس نفسه لخيل البريد بأنها لاتجرى إلا إذا ضربها راكبها بالسياط أو العصى . . مع أن امرأ القيس صادق فى الحالين . . لأنه فى البيت الأول يصف فرسا كريمة ، وفى الثانى يصف خيل البريد كما كانت عليه . . ومدار تفضيلهم فى ذلك هو « الابداع والاغراب أى بلوغ أقصى الصفات ، يقولون : « إنما توصف الفرس بالسرعة فى جميع حالاتها ، إذا حركت وإن لم تحرك ، فتشبه بالكواكب والبرق ، والحريق والريح والغيث والسيل . . . »

والمتتبع لشرف المعنى فى كتب النقد القديمة ، يجد أنه مرتبط بهذا الابداع والاغراب الذى سيطر به التقليد على الأصالة والصدق .

ونتيجة لهذا المبدأ من مبادئ عمود الشعر ، يرون أن مدح الشاعر لزين العابدين على بن الحسين بقوله :

يغضى حياءً ، ويُغْضَى من مهابته
فما يُكلَّمُ إلاَّ حين يبتسم

أقل فى الحسن من قول أبى نواس فى المدح : :

وأخفْتَ أهـلَ الشركِ حتى إنه
لتخافُكَ النُّطَفُ التى لم تُخلقِ

وواضح أن البيت الأول أجود وأصدق ، ولـكنه ، فى نظرهم ، دون البيت الثانى لأن فى بيت أبى نواس « دليلا على المهابة ورسوخها فى قلب الشاهد والغائب » . . وهو مايتفق ومبدأهم العام فى جعل الشئ الموصوف أو الممدوح « مثلا » . . .

ونعتقد أنهم فى هذا متأثرون تأثراً خاطئا بأرسطو ، حين تحدث فى طرق المحاكاة فى كتابه : « الشعر » فقال إنه يجوز للشاعر (المؤلف المسرحى) أن يصف أشخاصه فى المأساة كما يجب أن يكونوا عليه ، وإن يكن ذلك مستحيلا فى الواقع ، لأن الشاعر يقصد إلى ابراز فضائل شخصياته التى خلقها فى مأساته ليلحظها المشاهد أو القارئ للمأساة ، وكذا إذا أبرز هذا الشاعر صفات نقص فى المسرحية ، فركز فى بخيل واحد صفات كثيرة للبخل ، لتكون النقيصة ملحوظة ، وإنما يجوز رسم الشخصيات المسرحية على هذا النحو من الفضائل أو النقائص ، لأنها بمثابة نماذج عامة . . وإنما يتحدث أرسطو فى المسرحية كما هو معلوم . . ولـكن نقادنا نقلوا هذا المعنى من المسرحية إلى القصائد ، واتخذوه مقياسا عاما للجودة ، فى قصائد المدح أو الوصف التى يقصد بها ممدوح معين أو يوصف فيها شئ محدد ، وهذا اقتباس خاطئ من أرسطو .

ومن الغريب أن يقع فى هذا الخطأ عبد القاهر الجرجانى نفسه — وهو خير نقاد العرب القدامى فيما نرى — حين استحسن قول أبى طالب المأمونى فى بعض وزراء بخارى ، يمدحه بأنه قد عم جوده المعوزين جميعاً فأغناهم ، حتى لم يعد يجد من يطلب منه نوالا ، فهو لا ينام الا رجاء أن يرى من يسأله فى المنام ، ما دام لم يجد من يسأله المعروف فى اليقظة ، ويقول هذا الشاعر .

لا يذوقُ الإغفــاءَ إلاَّ رجــاءً
أن يرى طيْفَ مستميح رَواحَــا

وهذا تعليل بما هو غير معروف ، ولا مألوف ، وبما هو بعيد من الصدق ولــكن عبد القاهر يفضله على قول قيس بن الملوح فى ليلاه :

وإنىّ لأَستغشى ومــا بِىَ نَعْسَةٌ
لعلَّ خيــالاً منكِ يلْقى خياليــا

وذلك أن الاغراب عند هؤلاء خير من الصدق النفسى أو الواقعى . . وهذا دليل على أن الصدق — حتى عند من دعوا إليه من نقاد العرب القدامى مثل عبدالقاهر نفسه — لم يكن وراءه هدف فنى محدد . وقد اتبعوا فى ذلك مبدأهم العام فى عمود الشعر .

ويتصل بالمعنى السابق قولهم بالإصابة فى الوصف ، ويقصدون به أن يذكر الشاعر المعانى العامة التى لا تتصل بالموصوف أو الممدوح إلا من حيث أنه مثال . . ويذكرون مثلا على ذلك أن زهيراً كان مصيباً ، لا لأنه مدح هرم بن سنان بصفاته الخاصة ، بل لأنه مدحه بالصفات العامة للرجل الكريم من حيث أنه مثال كريم .

وهم يشترطون لصحة المعنى ألا يخالف الحقيقة التاريخية المعروفة ، إذا تعرض لذكرها ، وهوما لا اعتراض لنا عليه ، كما يشترطون ألا يخالف

العرف السائد . . ولذلك يرى الآمدى أن البحترى خرج على عمود الشعر . حين وصف أنه بكى فراق الحبيبة ، وأن الدموع زادت من لهيب شوقه إثر الفراق ، يقول البحترى .

نصرتُ لهـا الشوْقَ اللَّجُوجَ بـأدمع
تلاحقْنَ فى أعقابِ وَصْـلٍ تصرَّمَا

ويعلل الآمدى لذلك بأن الشوق يشفيه البكاء ولا يزيد منه . . وإنما قاس الآمدى البيت بهذا المقياس ، لأن المألوف فى الشعر الجاهلى أن البكاء يشفى من الشوق . . وهذا صحيح من ناحية نتيجة البكاء ، أى أن الإنسان يشعر بعده بما يشبه عملية « التطهير » التى تحدث عنها أرسطو . . ولكن من ناحية أخرى لا مجافاة للصدق فى بيت البحترى ، ذلك أن البكاء فى أثناء الانفعال يزيد من العاطفة ، كما يزيد الانفعال كذلك على رؤية الفواجع فى المأساة قبل أن يحدث « التطهير » فيما بعد ، على حسب نظرية أرسطو . . فكلا المعنيين صحيح ، ولا وجه لنقد البحترى إلا لأنه خالف ماجرى عليه عرف الشعر الجاهلى .

ومثال آخر لنقدهم للمعنى الجزئى على حسب العرف السائد ، قولهم إن الشعراء كانوا يقصدون الديار والأطلال للوقوف عليها ، وهم على ركائبهم ، دون نزول عن مطيهم . . فكان الشاعر يقول : « قفا » ، أو « قفوا » ، إذا صادف الأطلال فى طريقه ، فإذا اضطر إلى أن يعرج عليها فى مسيره ، قال : « عوجا » أو « عوجوا » ولذلك رأوا أن الشاعر « كثيراً » قد خالف هذا العرف حين قال :

خليلىَّ ، هذا ربْعُ عزَّةَ ، فاعقِلا
قلوصَيْكُما ، ثم ابكيا حيث حلت

لأنه لا تعقل الإبل إلا إذا نزل صاحبها عنها . . على أن « كثيراً » كان أمويا وفى العصر الأموى استقلت القصائد بالغزل ، خلافا لما كان عليه

الشعر الجاهلي فى جملته ، فلا عجب أن يحتفل كثير بالأطلال ، وينزل عن مطيته ليبكي عليها .

وأخيراً — فيما يخص صحة المعنى — يشترطون ألا يخالف العرف اللغوى . ولذا عابوا على أبى تمام وصفه الحلم بالرقة ، فى قوله :

رقيقُ حواشي الحِلم ، لو أن حِلْمَه
بكفَّيْك ، ما ماريْتَ فى أنه بُرْدُ .

لأنه لم يصف الحلم بالرقة أحد من شعراء الجاهلية والإسلام ، وإنما يوصف الحلم بالعظمة، والرجحان والثقل والرزانة . . فيقال إنه ثقيل ، وإنه يزن الجبال . .

ونقف قليلا عند هذا العرف اللغوى ، فنقول إن له جانبين : جانب المجاز المأثور الذى فرقت فيه اللغة بين المعنى الوضعي والمعنى المجازى ، واشتهر بين أهل اللغة . . وهذا المجاز خاص بكل لغة ، ففى الأدب الفرنسى مثلا ، لا يشبه الرجل بالجبل فى الحلم ، ولا المرأة بالقمر مثلا . . فإذا تعرض الكاتب أو الشاعر لنوع من هذا المجاز المأثور الخاص فعليه أن يلتزم حدود العرف . . وغالبا مايلجأ إليه الشاعر التقليدى ، لأن قوائم المجاز من هذا النوع أشبه بقوائم القيم التاريخية ، تفهم منها عرف اللغة وطابعها وأدبها الموروث ، ونعود إليها بالذاكرة ، لا بالأصالة وصدق الاحساس . . ويلتحق بذلك قولهم : كثير الرماد ، أو جبان الكلب ، كناية عن الكرم ، وما إليهما . . وإذا خالف الشاعر هذا النوع من المجاز اللغوى قصداً إلى التجديد ، دل ذلك على ضيق أفقه فيما يسوقه من تلك المعانى ، كما فى قول أبى تمام .

فلويْتَ بالمعروف أعناقَ المُنى
وحطمْتَ بالإنجازِ ظَهْرَ الموعد

فى هذا البيت يصور الشاعر أن الممدوح قد وفى بوعده حين حطمه . . وليس هذا موافقا لما جرى عليه عرف اللغة . . لأن اللغة ـ كما لحظ الآمدى ـ تقول : صح وعد فلان إذا تحقق . ويقولون : إذا أخلف وعده فقد أماته . .

ومن هذه الناحية تختص كل لغة بعرف محدد بنوع من المجازات لايشركها فيه سواها ، ومن هذه الناحية ، أيضاً ، ليست المجازات من باب المعقولات العامة التى تتفق فيها اللغات والأجيال جميعاً ، كما يرى ذلك عبد القاهر ، حين يطلق القول بأن الاستعارة إذا كانت مفيدة وغير جارية فى اللفظ ـ وهذا الأعم الأغلب من أحوالها ـ فإنها لا تختص بالعربية ، بل هى عامة ، ويضرب مثلا لذلك باستعارة الأسد للشجاع ، والشمس والقمر لذى الجمال والبهاء ، ويتضح مما ذكرنا أن هذا القول على إطلاقه غير مصيب ، لأن الاستعارة غير مقصورة على المعانى العامة المشتركة فى كل اللغات ، إذ أن لكل لغة عرفها .

ومن جهة أخرى ، لاشك أن تشبيهات العرب ، وهى أساس استعاراتها ، صورة لما أدركه العرب فى باديتهم ، وما مرت به تجاربهم . . فينبغى ألا تكون عقبة فى سبيل التزود بكل معنى جديد ، وصور جديدة ، تسفر عنها المعارف أو البيئة ، ولا يصح رجوع الشاعر أو الكاتب إلى صنوف الخيال التقليدى الا إذا كان له أساس من مشاعره الخاصة وتجاربه ، إذ لا ينبغى أن يصور شعوره بما لا علم له به ولا شعور ، لأن ذلك ينال من صدقه وأصالته الفنية . ولكن هذا مالم يلتفت إليه النقاد . . فبعضهم نقد المعانى الجزئية على حسب العرف اللغوى السائد . . وغالبا مافعلوا ذلك فى موازناتهم . . وهذه ناحية محمودة ، لأنها تكشف عن أصالة اللغة وخصائصها المجازية ، كما تكشف عن ضيق الأفق فى التجديد ، حين يتعرض الشاعر لما يخالف هذا العرف ، ظانا أنه يأتى بمعان طريفة . . وكثيرا ماكان يقع فى هذا التكلف أبو تمام ، كما فى البيت الذى سبق أن أوردناه له . . وبعض النقاد الآخرين ـ رغبة منهم فى تسجيل مايقضى به هذا العرف ـ حصروا ماجرى عليه العرب فى طريقتهم فى التخيل ، بذكر التشبيهات التى كانوا يستسيغونها ، يريدون أن يضعوا بذلك

النماذج الحميدة بين يدى الشعراء، فيذكرون أن العرب كانت تُشبه الجميل الباهر الحسن بالشمس ، وتشبه المهيب الماضى الأمور بالسيف ، وتُشبه العالى الهمة بالنجم ، والحليم الركين بالجبل، وتُشبه عين المرأة والرجل بعين الظبي أو البقرة الوحشية ، والأنف بحد السيف . . ثم يذكرون أن على الشاعر « أن يمزج بين هذه المعانى فى التشبيهات لتكثر شواهدها ، ويتأكد حسنها . . ويتوقى الاقتصار على ذكر هذه المعانى التى يغير عليها ، دون الإبداع فيها والتلطف لها ، لئلا تكون كالشئ المعاد المملول » . وبذا صار النقد — عند من نحوا هذا المنحى — تلقينا لكيفية الإغارة على معانى الأقدمين ، والتلطف فيها ، حتى يخفى على القارئ مابها من تكرار مملول . . فلم يعد النقد إشادة بأصالة الشاعر ، ولا كشفاً عن الصلة بين صوره وتجاربه .

وأخيراً نذكر ماقالوه خاصا بالمعانى الجزئية فى داخل القصيدة . . وأهم مايعنينا هنا هو ماقالوه خاصا بما سموه : « التحام أجزاء النظم والتئامها » . ويقصدون أن يتم انتقال الشاعر من كل جزء من أجزاء القصيدة إلى الجزء الذى يليه على نحو جيد ، على حسب ما جرت عليه تقاليد القصيدة العربية منذ الجاهلية ، على الرغم من أن هذه الأجزاء فى القصيدة — من وقوف على الاطلال وذكر الديار والحبيب ، والرحلة إلى الممدوح ، ثم المدح — لاصلة بينها فى الحقيقة ، ولا يمكن أن تكون لها وحدة فنية من نوع ما . وإنما يريدون إجادة وصل هذه الأجزاء وكفى . . وهو مايسمونه « حسن التخلص » من غرض إلى غرض فى القصيدة الواحدة . . على أنهم اعترفوا بأن حسن التخلص ، على هذا النحو ،مما عنى به المتأخرون ، دون الجاهليين والمخضرمين ولهذا لم يؤثر حديث نقاد العرب عن التحام أجزاء القصيدة فى بنية القصيدة ، بل اتخذوا القصيدة الجاهلية نموذجا يحتذى على مابين أجزائها من تفاوت يتناقض مع مانعرفه اليوم من معنى الوحدة . . وقد كانت أبيات هذه القصيدة تتوالى على نحو لا يبرره إلا واقع حياة البدوى ومشاعره النفسية . . فكان غالبا مايتخيل أنه فى رحلة ، يصادف فيها أطلال منازل الأحبة ورسومها ، فيقف يبكيها ، متذكرا صبواته مع حبيبته الراحلة ، ويصف مطيته فى سفره ، وغالبا ماكانت الإبل ، ويذكر ماصادف فى رحلته من أهوال ومشاق ،

لينتقل إلى غرض القصيدة من مدح أو غيره . . ثم ينتهي من قصيدته دون أن يعنى بخاتمتها . . ومنذ العصر العباسي ، حفل النقاد والشعراء معا بالبدء وبالانتقال منه إلى الغرض ، ثم بالخاتمة . . وحول ذلك تدور الوجوه البلاغية العربية من براعة الاستهلاك ، والتخلص أو الخروج ، ثم براعة الختام أو المقطع .

ثم عنى النقاد العرب كذلك — منذ القرن الثالث الهجرى — بصلة المعانى بعضها ببعض فى داخل الجزء الواحد من أجزاء القصيدة التقليدية . . ولذلك عابوا أبيات الشعر التى لاصلة بين معانيها بعضها وبعض . . ويحكى الجاحظ أن شاعراً قال لآخر : أنا أشعر منك . . فقال له : وبم ذاك ؟ قال لأنى أقول البيت وأخاه ، وتقول البيت وابن عمه » .

وفى هذا المعنى يقول الشاعر :

وبعضُ قريضِ القوم أولادُ علة

يكدُّ لسانَ الناطقِ المتحفظ

يقصد أن هذا الشعر — لتنافره وانقطاع الصلة بين أبياته — يشبه أبناء الضرائر . .

وقد يخيل للقارئ أن هؤلاء النقاد قد فهموا وحدة القصيدة فى معناها العضوى . وهذا خطأ . اقرأ مثلا قول ابن رشيق : « من حكم النسيب الذى يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح أو ذم ، متصلا به غير منفصل منه ، فان القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان فى اتصاله أجزائه بعضها ببعض ، فتى انفصل واحد منها عن الآخر ، وباينه فى صحة التركيب ، غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه ، وتعفى معالم جماله » ويتضح من هذا النص أن تشبيه القصيدة بخلق الإنسان لا يعنى فى شئ أن أجزاءها الفنية ذات وظائف عضوية ، كما نفهم الآن من معنى وحدة القصيدة ، بل كل مايقصد إليه ابن رشيق هو القول بأن على الشاعر أن يجيد وصل أجزاء القصيدة وصلا

جيداً ، ويذكر مثلا لذلك إجادة وصل النسيب بالمدح . . ثم هذا نص آخر قد يدل من يقرءون متسرعين على أن بعض هؤلاء النقاد قد فهم معنى وحدة القصيدة الفنية او العضوية . .

يقول ابن طباطبا : « وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ينسق به أوله مع آخره . . . فاذا قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقص تأليفها . . ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجا لطيفا . . حتى تخرج القصيد كأنها مفرغة إفراغا . . لا تناقض فى معانيها ، ولا فى مبانيها ، و لا تكلف فى نسجها » . ولكن نفس المؤلف لا يلبث أن يقول :

« ويسلك (الشاعر) منهاج أصحاب الرسائل فى بلاغاتهم ، وتصرفهم فى مكاتباتهم ، فان للشعر فصولا كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه — على تصرفه فى فنونه — صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماحة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق . . بألطف تخلص ، وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متصلا به وممتزجا معه » . وفى هذا النص يرى ابن طباطبا أن مجرد وصل أجزاء القصيدة — على نظامها المأثور ، فى جمعها بين الغزل والمدح ، أو وصف الديار والآثار والنوق — وحدة لها ، فلا يكون المعنى الثانى منفصلا عما قبله ، متى تخلص الشاعر إليه تخلصا حسنا ، وإن كان فى واقع الأمر مغايرا للمعانى التى سبقته . . ولا مبرر لجمعها معا إلا نظام القصيدة التقليدى .

ومما سبق يتبين أن عمود الشعر لم تفهم فيه الوحدة إلا على أنها وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض . . فلم يؤثر هذا الإدراك شيئا فى بناء القصيدة . . نعم قد ترك بعض الشعراء البكاء على الأطلال ووصف الإبل ، ولكنهم استبدلوا بهما وصف الخمر والقصور والمطايا الأخر ، فكان مبلغ جهد النقاد هو الدعوة إلى تقليد الأقدمين أو محاذاتهم . . وكان اعتمادهم على عمود الشعر فى معانيه السابقة أبعد مايكون من التجديد الحق الشامل . كما كان حكمهم على الشعراء المجددين باسم عمود الشعر قاسيا مضللا فى أكثر الأحيان .

وتكاد تنحصر مقاييس النقد المأخوذه من عمود الشعر فى تقليد الأقدمين أو محاذاتهم ، وفى الرجوع إلى العرف اللغوى كما شرحنا ، وفى الذوق العام التقليدى الذى غالبا مايعوزه التجديد ، ثم إلى الإبداع والاغراب على نحو ماسبق . .

ويمكن إرجاع عمود الشعر إلى مقاييس بلاغية محضة فى كل ماذكرناه وقد حرصنا على ذكر كثير من وجوه البلاغة المتصلة بما ذكرنا من معان . . كما يمكن أن ترجع الاغراب والإبداع أو شرف المعنى إلى ماسموه فى البلاغة : المبالغة ، وإن كان هؤلاء النقاد لم يبينوا الصلة بين المبالغة والصدق ، فلم يفطنوا إلى أن المبالغة — من حيث هى — لا تنافى الصدق ، بل قـــد تتحتم أحيانا من أجل صدق الأداء النفسى . وهذا مايطول بنا شرحه الآن .

وكان من الخير أن لم يعبأ كثير من الشعراء بعمود الشعر وقواعده الصارمة ، فجددوا فى معان وصور كثيرة ،على أن أكثر تجديدهم ظل فى مجال المعانى الجزئية . . وقد تكلف كثير منهم فى الخروج على عمود الشعر ، وأوضح مثل لذلك أبو تمام ، وقد كان شعره مثار كثير من الجدل والخصومة بين أنصار القدماء وأنصار المحدثين . . وظل الخروج على عمود الشعر محدود الأثر فى الشعر والنقد قبل العصر الحديث .

ويتبين من تعقيبنا على ماذكروه ، أن نقدنا الحديث يتجاوز كثيراً هذه الحدود الضيقة التى ذكرها النقاد قديما فى عمود الشعر ، فنقادنا فى العصر الحديث وفى طليعتهم الأستاذ العقاد وزميلاه والمازنى قد خرجوا على عمود الشعر ، خروجاً مثمراً محمود الأثر . . وكان الأستاذ العقاد أعظمهم أثراً وأعمقهم دعوة فى نقده . وأول مايستحق التنويه من نقده هو دعوته إلى وحده القصيدة العضوية ، وشرحه لهذه الوحدة شرحاً عميقاً ، ثم دعوته إلى الصدق ، وأصالة الشاعر ، ورجوعه إلى ذات نفسه فى صوره ، وكذلك دعوته إلى التجديد فى الصورة ، وأن جودتها لا ترجع إلى وجه الشبه بين المشبه والمشبه به فى التشبيه أو الاستعارة ، مما يسمى فى البلاغة القديمة : « الجامع فى كل » ، بل ترجع إلى مدى نجاح الصورة فى إثارتها للشعور ،

وصلتها بذات النفس . . وبفضله ، وبفضل المجددين من نقادنا أصبحنا لا ننظر إلى الألفاظ والجمل والعبارات ، على أنها جزئيات مستقلة يقاس حسنها فى ذاتها ، بل إننا نفهمها ونقيس حسنها ، ونقف على أخص خصائصها ، فى وظيفتها العامة فى بنية القصيدة . . ولا يتسع المجال لبيان صنوف هذا التجديد المثمر فى الشعر الغنائى الحديث ، وهو الذى قام على أنقاض عمود الشعر القديم .

القرآن
وصدق الأداء في الشعر

نريد فى هذا المجال إيجاز القول فى قيمة مادعا إليه القرآن الكريم من صدق الأداء فى الشعر ، واتفاق هذا الصدق مع تقدم فن الشعر نفسه ، وصلة ذلك بمفهوم الشعر فى عهد الرسول ، مع التنبيه إلى أن قليلا من نقاد العرب فى القديم هم الذين تنبهوا إلى قيمة صدق الأداء فى نطاق ضئيل هو نطاق الصدق الخلقى فحسب ، دون عناية ببيان أثر ذلك الصدق فى تقدم الشعر نفسه .

معلوم أن القرآن الكريم نفى عن الرسول صفة الشاعر ، وسما به عن تلك المنزلة ، فقال : « وما علمناه الشعر وما ينبغى له » .

وأنكر على من يتهمون القرآن بأنه شعر : « وما هو بقول شاعر ، قليلا ماتؤمنون » . ثم فصل بعض التفصيل ماينكر على الشعراء من صفات : والشعراء يتبعهم الغاوون ، ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون ، وأنهم يقولون مالا يفعلون » .

وواضح أن القرآن الكريم لم يعب الشعر من ناحية قوة التصوير ، إذ أن هذه القوة هى مقياس بلاغة الكلام التى بلغ القرآن الكريم فيها قمة الإعجاز ، ولذلك كان كثيراً مايستشهد شراح هذا الاعجاز على قوة التصوير العامة بكلام البلغاء من ناثرين وشعراء ، كما لا يُستطاع إنكار قيمة موسيقى الأداء فى الكلام وانها تعين على قوة هذا التصوير فى النثر والنظم معاً ، مما تنبه إلى بعضه نقاد العرب القدامى أنفسهم وذكر منه أبو هلال ماسماه : ازدواج فى النثر ، وقسمه إلى ماهو متعادل الأجزاء فى الطول مُتقاربها ، مثل له من القرآن الكريم بهاتين الآيتين : « وأنه هو أضحك وأبكى ، وأنه هو أمات وأحيا » ، « ولستم بآخذيه إلا أن تغمضوا فيه » .

وإنما الذى ينكره القرآن على الشعر هو الذى ينافى صدق الأداء وهذا متصل بمفهوم الشعر فى عصر الرسول نفسه .

ذلك أن شعراء العرب فى بادئ الأمر كانوا لا يتكسبون بالشعر ، وكان الشاعر فى الجاهلية – كما يذكر الجاحظ ومن تابعه من النقاد – أرفع منزلة من الخطيب ، لحاجتهم إلى الشعر فى تخليد المآثر وحماية العشيرة ، « فلما تكسبوا بالشعر صارت الخطابة فوقه » ودامت هذه المكانة للشعر عند المسلمين ماذكر بفضيلة أو حث على خير .

فكان عمر بن الخطاب لا يكاد يعرض له أمر إلا أنشد بيت شعر ، وأوصى عبد الملك بن مروان مؤدب ولده بقوله : « وعلمهم الشعر يمجدوا وينجدوا »

ويقول معاوية لابنه : « يابنى ارو الشعر وتخلق به ، فلقد هممت يوم صفين بالفرار مرات فما ردنى عن ذلك إلا قول ابن الاطنابة :

أبت لى هِمّتى وأبى بلائى ... وأخذى الحَمْدَ بالثمن الربيح
وإقدامى على المكروهِ نفْسى ... وضربى هامَةَ البطلِ المُشيح
لأدْفَع عن مكارمَ صالحاتٍ ... وأحمى بعْدُ عن عِرْضٍ صحيح

فكانت مهمة الشعر هى تسجيل المحامد ، وتصوير آيات البطولة الخلقية ، لتجد سبيلها إلى النفوس ، ثم الدفاع عن القبيلة . ومن ناحية تسجيل الفضائل السائدة تشبه رسالة الشعر العربى نظيرتها فى الشعر اليونانى ، إذ كان الناس يستشهدون للخلق السائد وآيات البطولة من كلام هو ميروس كما كان أفلاطون يشيد برسالة الشعر الصادق فى تمجيد الألوهية والفضيلة ، وعلى هذا النحو لا سواه يجب أن نفهم بيت أبى تمام إذا أردنا أن نصوب معناه ، حين يقول :

ولولا أمورٌ سنّها الشعرُ مادرَى
بُناة العلا من أينَ تؤْتَى المكارمُ

وأول مانال من مكانة الشعر منذ الجاهلية هو التكسب به . ولم تكن العرب فى القديم تفعل ذلك ولـكن ربما نظم أحدهم فى الشكر على صنيعة أسديت من قبل إليه ، إعظاما لها ، لأنه لا يستطيع أداء حقها ، وهذا لا ينافى الصدق فى حال من حالاته . ولعل خير ما يمثل به لذلك قول رجل من بنى عبد الله بن غطفان ، وكان قد جاور فى طئ وهو خائف :

جزا الله خيْرًا طيِّئًا من عشيرةٍ
ومن صاحبٍ تلقــاهُم كلَّ مجمَعِ
همُ خلطونى بالنفوسِ ودافعــوا
ورائى بركنٍ ذى مناكبَ مدفعِ
وقالوا : تعلَّمْ أنَّ مَالَكَ إنْ يُصَبْ
نُفِدْكَ ، وإنْ تُحبَسْ نَزُرْكَ ونَشْفَعِ

حتى جاء النابغة الذبيانى ، وقبل الصلة على الشعر ، وخضع للنعمان ابن المنذر ، ثم جاء الأعشى فجعل الشعر متجرا يتجر به ، ومن هنا نزلت مكانة الشعر ، وهان ، لأنه نافى الصدق .

على أن من المادحين من مال إلى تحرى الصدق ، واتخذه له مذهبا ، دافع فيه عما يعتقد . ومن هنا استصوب الرسول عليه الصلاة والسلام شعر حسان الذى يقول :

وإنَّ أشعرَ بيتٍ أنت قائلُــه
بيتٌ يقُالُ إذا أنشدْتَهُ صــدَقــا
وإنـما الشعر لبُّ المرءِ ، يعرضُه
لى المجالسِ إنْ صدْقــا وإنْ كــذبا

ولكن أكثر الشعراء والنقاد القدامى ساروا على غير هذا النهج ، ففصلوا بين الشعر والصدق ، دون أن يفصلوا القول فى معنى الصدق ، فلم يفرقوا بين صدق الأداء والنفس والصدق الواقعى ، وصدق التصوير ، أى الصدق الفنى . ورأى جمهورهم أن الشاعر لا يطالب بصدق ولا هدف ولا بشئ مما يفرضه الدين و« أن الدين بمعزل عن الشعر » . . وهذا إنكار لقيمة الصدق فى الشعر بمعنى الصدق الخلقى على أوسع نطاق .

ثم أعفوا الشاعر كذلك من الصدق الواقعى فمناقضة « الشاعر نفسه فى قصيدتين أو كلمتين — بأن يصف شيئا وصفا حسنا ، ثم يذمه بعد ذلك ذما بينا — غير منكر عليه ولا معيب من فعله «وحسبه المهاره فى الصياغة ولو أدى. ذلك إلى تزييف الحقائق . والذى يراد من الشاعر — فى نظرهم — هو زخرف القول « وإن زخرشعره بقول الزوروقذف المحصنات ، فليس فحش المعنى فى نفسه مما يزيل جودة الشعر ، كما لا يعيب النجار رداءة الخشب فى ذاته » . وكم من جواد بخله الشعر وبخيل سخاه ، وشجاع وسمه بالجبن وجبان ساوى به الليث . . وغبى قضى له بالفهم وطائش ادعى له طبيعة الحكم » .

ولم يعد ذلك نقصا فى الشعر لدى هؤلاء النقاد ، وهم يعلمون أن الشعراء يفعلون ذلك اتباعا لأهوائهم ، أو طلبا للكسب بشعرهم من ذوى النفوذ والجاه . وقد تنبه إلى خطر ذلك بعض النقاد ، فقسم الشعر إلى ماهو خير كله ، وإلى ماهو ظرف كله ، ثم إلى ماهو شر كله « وذلك هو الهجاء وما تسرع به الشاعر إلى أعراض الناس ، وشعر يتكسب به ، وذلك أن يحمل إلى كل سوق ماينفق فيها » .

ومن أجل ذلك استهين بقيمة الشعر فى جملته ، يقول الأصمعى : « الشعر نكد بابه الشر . . » وترفع كثير من الشعراء عن قول الشعر بعد أن أسلموا . فهذا لبيد بن أبى ربيعة لم يقل سوى بيت واحد بعد أن أسلم ويقال إن هذا البيت هو :

الحمدُ للهِ إذْ لم يأتِنى أجلى

حتّى كسانى من الإسلامِ سربالا

وقد أجاب عمر بن الخطاب - حين استنشد عمر من شعره - بقوله : ما كنت لأقول شعراً بعد أن علمني الله من القرآن .

على أن فى الآية الكريمة التى أوردناها فى صدر هذا المقال ، مايدل على أن الشعر ، من حيث هو ، لا يتنافى مع قضايا الخلق والدين ، ولـكنه يتنافى معه من ناحية مفهومه الذى كان سائداً حين ذاك حين لم يكن الشعراء يحفلون بالصدق فى صورة من صوره :

والشعراء يتبعهم الغاوون ، ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون ، وأنهم يقولون مالا يفعلون ، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات . . »

وذلك أن الشعراء الذين يحفلون بالصدق كانوا قلة . وكان الشعر فى حاجة إلى استقامة مفهومه بصلاحه وصلاح أهله . وذلك عن طريق الصدق بحيث لا يعبر الشاعر عما لا يعتقد ، ولا يسوقه متجرا يتكسب به ، فيمتّهنه ويمتّهن به نفسه . ولو أن النقاد القدامى وجهوا جهودهم إلى إقامة معنى الشعر بتقويمه على أساس صدقه ، كما تنبه الآية الـكريمة إليه ، وكما اهتدى إلى ذلك النقاد المحدثون فى فرضهم صدق الأداء النفسى والفنى ، لبلغ الشعر العربى منذ القديم منزلة أرقى مما وصل إليها ولـكان قد ارتقى إلى مرتبة عالمية .

حقا كان شعر المدح لدى الأمم الأخرى فى القديم ، ولـكنه كان محدوداً إذا قيس بشعر الملاحم والمسرحيات ثم القصص التى كان لها أثر كبير فى توثيق الأدب بالمجتمع وأداء رسالته لدى تلك الأمم ، وإليك مثلا الشعر الفارسى القديم . فشعر المدح محدود فيه ، ولم يرتق الأدب الفارسى القديم إلى النطاق العالمى عن طريق هذا النوع من الشعر ، بل عن طريق التجارب الصادقة وشعر القصص والملاحم .

على أنا ننبه إلى أن قلة شعراء العرب القدامى والنقاد كذلك لم تحفل بغير الشعر الصادق . فقد تسامى هؤلاء عن التكسب بالشعر ، ومن هؤلاء جميل

ابن معمر ، وعباس بن الأحنف ، ويحيى بن نوفل الحميرى الذى يقول فى بلال بن أبى بردة :

فلو كُنْتُ مُمتدِحاً للنَّوا ل فتًى لامتدحْتُ عليهِ بلالا
ولكننى لسْتُ ممن يُريـ ـدُ بمدحِ الرجالِ الكرامِ السؤالا
سيكفى الكريمَ إخاءُ الكريـ ـمِ ، ويقنعُ بالودِّ منه منالا

ويقول عبد الصمد بن المعذل :

تُكلِّفُنِى إذلالَ نفسى لعزِّهـا
وهان عليها أن أُهَـان لِتُكرَمَا
تقول : سلِ المعروفَ يَحْيَى بن أكثمٍ
فقلت : سليه رَبَّ يَحْيَى بن أكثما

ويعبر حكيم من شعراء الفرس عن قدر الشاعر ، وعن تبعة من يحط من قدر نفسه حين يكذب فى مدحه ، وهذا الشاعر هو ناصر خسرو (٣٩٤ — ٤٨١ هـ) حين يقول ما ترجمته :

إذا اتخـذت الشعر لك مهنة
واتخذ آخر كذلك مهنة الموسيقـا
فكم تصف من مرج ومن خزامى
ووجه هو القمر ، وذؤابة هى العنبر
وتمدح بالعلم ونقاء الجوهر
من رأس ملوّه الجهل ودناءة الأصل
وتحشو نظمك بالأباطيل والطمع
والأباطيل رأس مال الكافر
أنا الذى لا يصب على أقدام الخنازير
نفيس درر لغة الفرس

هذا ، وكبار النقاد فى العالم منذ أرسطو حتى اليوم يحتمون الصدق ، لامن أجـل الخلق وأثره فى المجتمع فحسب ، بل من أجل تقدم الشعر نفسه . فأقوى الشعر فى الأداء هو ماصدقت فيه العاطفة وصدق فيه فكر قائله . وليس من باب المصادفة أن تكون أسمى القصائد من الناحية الفنية هى التى اعتمدت على تجارب عبر عنها الشاعر فى صدق نفسى وإخلاص فكرى وشعورى . وقد أخذ نقادنا المحدثون وكثير من شعرائنا المجددين بهذا المبدأ ، فساد التعبير عن التجارب ، ومات شعر المدح أو كاد ، كما كثر التعبير عن الوجدان الاجتماعى إلى جانب الوجدان الفردى الصادق . ولهذه الوجهة الصالحة نبهت الآية الكريمة ، واستجاب إليها ذوو العقول والألباب الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه .

العقاد رائد الاتجاهات المعاصرة في الشعر العربي

كنت أعتقد دائما أن الكتابة عن المرحوم الأستاذ العقاد ليست بالأمر اليسير ، ويجب أن يتهيبها ويتروى فيها كل من يحس بتبعة الكتابة عن أعظم شخصية ظهرت فى تاريخ فكرنا الحديث ، وليس ذلك بسبب غزارة النتاج الفكرى ، والفنى ، والنقدى ، وعمق هذا النتاج ، وامتداد ميادينه فحسب ، مما انفرد به العقاد بين مفكرينا منذ نهضتنا الحديثة ، ولـكن على الأخص لأن وراء ذلك كله شخصية العقاد التى تنتظم هذا النتاج كله وتؤلف بينه ، وتتوحد معه ، حتى ليتحتم على الباحث هنا — مع ضرورة تذرعه بالصبر وطول الأناة فيما يقرأ أو يفكر — أن يكون ذا ثقافة تهيئ له أن ينفذ إلى هذه المجالات أولا ، ثم يحلها محلها من ثقافة العقاد وحياته ، والعقاد الإنسان ، والعقاد المفكر ، والعقاد الفنان ، ثم العقاد الأصيل الذى اختط لنفسه منهجاً فى الحياة صادراً عن شخصيته هو ، فى فترات كان الملق والنفاق والتهريج وتلون الحرباء من وسائل الظهور حتى فى مجالات الثقافة نفسها ، وكان خطر هذه الوسائل غير مقصور على الجانب الاجتماعى والخلقى بعامة ، بل كان يتعدى كل ذلك إلى ماهو أخطر ، إذ كان يبعث الهوى على التضليل عن البحث الجاد ورؤية الحقائق كما هى لدى من تصدوا لزيادة حركتنا الفكرية فى جيل العقاد . فكان بعضهم يهدم لذات الهدم ، متى رأى ذلك وسيلة للظهور ، ويخالف لذات المخالفة وعن غير اقتناع بينه وبين نفسه ، متى رأى ذلك طريقاً للتغلب وفى الحالة الأولى قد يهدم مااستقر من تراث ، لا لأجل تقويمه ، ولـكن لانكاره جملة ، وفى الحالة الثانية ، يقوض سواه ليرتفع على أنقاضهم ، وبين الجرى وراء المزاعم التى تتسم بظاهر العلم ، والجرى وراء الهوى الذى ينبعث عن صفة الأثرة البغيضة يتبجح الباطل فى صورة الحق ، وينطلى الزيف وتجد السطحية سبيلها إلى عقول الدهماء الذين يتعشقون

الحدة للذات الحدة ، ويستمرئون الانطلاق ، ولو إلى فوضى ، لها طابع ذهني ، تبدو فيه محاكاة عمياء ، كمحاكاة القرود ، ويشتبه هذا الانحراف لدى السطحيين من المثقفين بالتجديد الحقيقي الذى يقوم القديم تقويماً سليما ، مدعما بثقافة نظرية عميقة ، التجديد الذى لا يعرف رحمة فى سبيل تمييز ما يستحق البقاء مما أصبح موضوعياً مرده إلى تاريخ الفكر ، وقد كان التجديد كله سبيلا لحفز الهمة ، وتفتح البصائر إلى مجالات خصبة ، ولـــكن الاشتباه بين التيارين السابقين فى مجالات الفكر والأدب فى نهضتنا الحديثة فى مطلع هذا القرن أوجدبلبلة فى الفهم بين التجديد وأدعيائه ، فوجد معسكر الرجعيين فى الثقافة ثغرة أتاحتها نزعة الأدعياء حتى أنكروا التجديد كله جملة ، أو استناموا إلى سطح الدعوات الجزئية وبهرجها ، فانصرفوا عن التعمق الذى من شأنه أن يدعم التجديد الصحيح .

وكثيراً ماظهر دعاة التجديد فى الشعر المعاصر بمظهر المعاداة للعقاد ، لأنه لم يقر ماذهبوا إليه من تجديد فى موسيقى الشعر الجديد ، زاعمين أن العقاد عدوهم اللدود فى هذا الجانب . وهمنا هنا أن نثبت أن العقاد قد مهد لهم الطريق لدعوتهم هذه ، وكان رائدهم إلى جوهرها ، وقد أرسى حججهم النظرية فيها أكثر مما أرسوا هم أنفسهم ، وقد صرفهم ذلك عن رؤية أعدائهم الحقيقيين ممن يتسترون بالصمت تقية ، على حين أن هؤلاء الأعداء المتوارين عن أعين هؤلاء الدعاة ، هم فى الواقع الذين يصح أن يروا فيهم العقبة التى كانت خليقة أن تطيح بالدعوة الجديدة من أساسها ، وإنما تحدثنا عن دعوة الشعر الجديد ، لا عن الشعر الجديد نفسه لأن الدعوة فى نفسها صحيحة ، وإن أسئ تطبيقها فى الأعم الأغلب من حالاتها ، ولعل هذا من أهم الأسباب التى دعت الأستاذ العقاد أن يقف من الشعر الجديد ودعاته موقف الجحود له ، وإن كان قد يسر الطريق أمام هؤلاء المجددين بنظراته العميقة فى بناء القصيدة وصورها ، وهى النقطة التى نقتصر على عرضها فى هذا المجال .

كان العقاد الوحيد بين أقرانه الذى أرسى دعائم نقده على ثقافة نظرية وفلسفية واسعة ، هيأت له أن ينظر إلى العمل الأدبى بوصفه كلا ، وأن

ينظر بعد ذلك إلى الجزئيات فى ضوء هذا الكل . وقد عرف كيف يمثل الثقافة العالمية ، فى جانبيها النظرى والعلمى ، بعد أن اطلع أدق اطلاع وأوسعه على تراثنا الأدبى القديم الذى تذوقه بحاسته الفنية المرهفة الخلاقة ، فاهتدى بذلك كله إلى مايدعم بناء القصيدة العربية ، ويهيئ للشعر أن يؤدى رسالته ، بتوفير الوسائل التصويرية الحديثة لها ، وكان من أثر ذلك أن تجدد إدراكنا الفنى ، فقومنا المفهومات القديمة على منهج جديد ، ولا زلنا نجد صعوبة فى تقييم هذا الإدراك على وجهه الصحيح ، حتى لدى بعض من يتصدون للنقد فى الجامعات ومعاهد التعليم ، ممن لا يكلفون أنفسهم مشقة الجهد وتعرف الصواب ، فى نظريات استقرت ورست فى الفكر العالمى منذ مايزيد على قرن ونصف من الزمان ، وكان للعقاد فضل جلائها لدينا على وجهها الصحيح العميق .

من المشهور الذى نشير إليه دون تفصيل : أن بناء القصيدة القديم يقوم على مواصفات عامة ، بررتها بيئة البدوى فى عصور الشعر العربى الأول ثم أقرتها ، وحددتها اعتبارات عمود الشعر ، كما فهمه نقاد العرب وشرحوه ، ففى خيال الشاعر البدوى ، أنه يمتطى ناقته ، أو جمله للرحلة ، فيمر بالديار والأطلال فيتذكر صبواته ، ثم يصف ماراه فى رحلته من نبات البادية وما يعانى فى هذا الشعر كى يصل إلى الممدوح ، فيستميله إلى العطاء بما قاسى من مشقة الرحلة إليه ، ويصل ذلك بالمدح وعلى الرغم من أن كثيرا من القصائد القديمة لم تتبع هذا المنهج فى حرفيته ، كما أقره القدماء ، فقد كان من نتيجة إقرار النقاد له ، وغلبة سلطانه على معظم الشعراء ، أن غاب عن هؤلاء جميعا معنى الوحدة الفنية للقصيدة ، حتى أن أبا نواس حين أراد الشاعر أن يصف مايرى لا ماسمع عنه ،اقتصر على الدعوة إلى استبدال وصف الخمر ومجالسه ، بالوقوف على الأطلال فى مطلع القصائد ، مما هومشهور ومعروف ، لانطيل على القارئ بايراده .

وإذن قام بناء القصيدة الجاهلية على أغراض متنافرة متعددة ، يوردها الشاعر العربى القديم على سبيل التداعى النفسى الذى لا يستلزم ارتباطاً ما ،

من نوع ما ، سوى ماتبرره البيئة البدوية ، وخيال الشاعر فى الرحلة ، وهذا مايتضح من نص قدامى النقاد ، على « التحام أجزاء النظم ، والتئامها » فالالتحام يقتضى وصلا غير طبيعى بين أجزاء لا تربطها وحدة طبيعية ، وفى ضوء هذا الفهم القديم لبناء القصيدة العربية ينص الجاحظ على ماسماه : « القران » فيما يرويه عن روبة الرجاز ، ثم يفسره بالتشابه والموافقة ، ويوضحه بروايته لما قاله بعض الشعراء لآخر : « أنا أشعر منك . . لأنى أقول البيت ، وأخاه ، وأنت تقول البيت وابن عمه » فبلغ جهدهم أنهم استجادوا وصل الأبيات المتوافقة فى داخل كل جزء من أجزاء القصيدة على حدة ، ثم لحم هذا الجزء بسواه على سبيل ماسموه : « التخلص » أو «الخروج» وهو فى نظرهم ميزة المحدثين ، ولـكنه لا يخرج القصيدة من نطاق التفكك ، وعلى أساس هذا « التخلص » أو « الخروج » مدحوا مثل قول « المتنبى » . .

لا والذى هو عالمٌ أنَّ النّوى
صَبِرٌ ، وأنَّ أبا الحُسَيْنِ كريمُ

فقد انتقل المتنبى ، من شكوى الوجد والصبابة ، انتقالا جيداً فى نظرهم ، إلى مدح أبى الحسين ، لأنه جعل الأمرين كليهما موضوع علم الله ، وعلم الله يسع كل شئ حتى المتضادات ، وهذا الجمع للغرضين ، فى مطلق العلم ، كاف لتبرير الانتقال فنياً لدى أولئك النقاد جميعاً ، لافرق بين كلام ابن « طباطبا » وغيره ، ممن تحدثوا ، عما ظاهره اقتضاء بناء القصيدة لوحدة بها ترتبط أجزاؤها ، ارتباط الـكلمة الواحدة لأن ابن « طباطبا » نفسه ، يورد مثالا لماتال بناء القصيدة التى بين البكاء على الأطلال ، والوقوف على الناقة والغزل والرحلة ، والاستماحة على نحو ماقلنا ، متى أجاد الشاعر وصلها بالتخلص المذكور .

فاذا تحدث ابن رشيق عن أن القصيدة ينبغى أن تكون كخلق الإنسان « فى اتصال بعض أعضائه ببعض فمتى انفصل واحد عن الآخر ، وباينه فى صحة التركيب ، عاد بالجسم عاهة ، تخون محاسنه ، وتنفى معالم جماله » . . .

فلا يصح بحال أن نفهم ذلك على أنه دعوة إلى وحدة فى معنى مانفهم حديثا من الوحدة للقصيدة ، بل يجب أن نفهم ذلك فى ضوء اعتبارات عمود الشعر ، فى « التحام » أجزاء النظم والتئامها ، هذا الالتحام الذى بينا مفهومه ، وبديهى أن يكون الأمر كذلك مادام ابن رشيق نفسه ، يصدر كلامه السابق بقوله : « من حكم النسيب الذى يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم ، متصلا به ، غير منفصل عنه ، فان القصيدة مثلها ، مثل خلق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض » . . إلى آخر ماأوردت من النص السابق ، فلا ينبغى أن يصرفنا تشبيه القصيدة بخلق الإنسان فى كلام ابن رشيق عن حقيقة معناه الواضح ، فى سياق كلامه ، كما زعم بعض من أرادوا تمويه أمور النقد ، وإشاعة لبسها — عن سوء نية وقصور فيما نرى — لأنهم لا يسهل عليهم فهم الجديد وبينه وبينهم نفور مستحكم ، بل إننا نرى أن ابن رشيق فى كلامه السابق يفهم أن وحدة القصيدة مقصورة على وصل أجزائها ، التى لا وحدة لها فى الأصل ، وصلا يشبه وصل بعض أعضاء الجسم ببعض ، من حيث أن هذه الأعضاء تؤلف فى عاقبة الأمر مخلوقاً كاملا ، وإن لم تكن الصلة محققة فى تجاوز بعض أجزاء جسمه لبعض ، فأية صلة بين العين والأنف ، أو بين اللسان والأسنان ، سوى التجاور ؟ . . وهذا مايبرر فى نظره التحام الأجزاء وكفى . وإذن يتخير ابن رشيق وأمثاله فكرة الوحدة العضوية سبيلا لاقرار مفهوم يناقض تمام المناقضة مفهوم وحدة القصيدة كما يفهمه المثقفون جميعاً اليوم .

فوحدة البناء والنظر إلى القصيدة بوصفها كلا يؤلف وحدة ، كانت معروفة تماما لدى النقاد القدامى وعند الشعراء، إلا ماأتى عفوا من القصائد القديمة ، نتيجة لصدق التجربة ووحدتها الطبيعية ، كما فى بعض قصائد الغزل العذرى والاعتذاريات ، والشعر القصصى .

ومهمة النقد الأدبى فى العالم ، منذ وجد ، أن ينهض بالعناصر الصحيحة ، فى الأدب وينميها ، ولا يقنع بكل ماسبق فى هذا التراث من وسائل فنية ، وذلك كى تصبح وسائل النضج الفنى واعية ، فيتاح للأدب والشعر أن يؤدى رسالتهما على خير وجه ، على حسب ما يتطلب منهما على مر العصور .

ولو أن أرسطو قد قبل المسرحيات اليونانية كما عرفها والأدب الملحمى كما قرأه ، لما تقدم الأدب العالمى ، فقد استوعبه اطلاعاً ، واستشف منه مبادئ تقوم على أسس نقد نظرى ، يتعلق بوحدة العمل الأدبى ، وصوره الجزئية ، فى ضوء البناء العام . وباسم ما اكتشفه عاب هوميروس سيد الشعراء فى نظره — فى بعض المواضع — وأشاد به فى مواضع أخرى ، كما فعل كذلك سوفوكليس ، ويوربيدس ، وتراءت فى كل ذلك عبقريته الخلاقة التى أثرت فى نقد العالم كله . وإنما أوردنا هذا الأمر البدهى لأنا حريصون على نفى ماتتعلق به أوهام المتخلفين الذين يرون أن نقد التراث ، رغبة فى النهوض به واكماله ، وتمييز جوانبه — مع الإحاطة أولا — أمر يستوجب الجحود والانكار ، وعدم الوفاء للماضى ، ورأيهم هذا يخالف طبيعة الأشياء ، وأظن الأمر من الوضوح بحيث يكفى الإشارة إليه لدحضه من أساسه — فوسائل التصوير الفنية والنهوض بها تفترق جوهريا عن المسائل التى تقوم على الاستقرار . فرفع الفاعل مثلا ، يقوم فى اللغة على استقراء يتطلب نزولا عليه ، احتفاظا بمفهوم اللغة ، ووظيفتها ، ولـكن ليست الحال كذلك فى بناء القصيدة ، ووسائل تصويرها ، وعذراً إذا تعرضنا للرد على هذه الاعتراضات التافهة التى يتمسك بها بعض من يجعلون من أنفسهم المدافعين عن التراث ضد من يريدون إكماله بما استجد ، وهؤلاء هم الأوفياء الحقيقيون له ؛ ولسنا بعد فى عصر أبى نواس الذى رمى بالشعوبية لأنه دعا إلى أن يضيف الشاعر مايرى حين قال قديما :

تصفُ الطلول على السماع بهـا
أفَذُو العيانِ كأنْتَ فى الحُكْم ؟
وإذا وصفْتَ الشئَ مُتَّبعـاً . .
لم تَخْلُ من خطأٍ ، ومن وَهْمِ !

فقد تجاوزنا كثيراً عصر أبى نواس كما تجاوزنا دعوته .

والذى دعا إليه العقاد أن تكون القصيدة ذات وحدة فى بنائها ، لا فى

موضوعها فحسب ، بل تصميمها فى التجربة وتآزر صورها ، لتصوير هذه التجربة ، تصويرا حيا ، ويستلزم ذلك استنكار الوقوف عند مفهوم عمود الشعر القديم فى الاكتفاء بالتحام أجزاء القصيدة ، كما يستلزم ذلك القضاء على الاعتداد بالبيت على أنه الوحدة فى بناء القصيدة ،ومن شأن البناء الجديد أن تكون الصور فيه بمثابة موجات حية بتعمق المشاعر النفسية الموحدة ، لا أبياتاً متفرقة يلتحم بعضها ببعض ، ولا أغراضاً متنافرة يجمعها تداعى المعانى ، حتى لو كان صادقاً كما فى الشعر الجاهلى ، فما بالنا إذا أصبح تقليداً عند من كانوا يتبعون البناء الجاهلى للقصيدة ، على حين هم فى ملابسات للحياة مخالفة ، على سبيل التقليد :

وعلى هذا الأساس الصادق الوفى للقديم يقارن الأستاذ العقاد الشعر العربى القديم بالشعر الإنجليزى الرومانتيكى (ساعات بين الكتب سنة ١٩٢٧) فيقول : « . . . إنك ترى الارتباط قليلا بين معانى القصيدة العربية . . ومن هنا كانت وحدة الشعر عندنا البيت ، وكانت وحدته عندهم القصيدة ، فالأبيات العربية طفرة بعد طفرة ، والأبيات الإنجليزية موجة تدخل فى موجة ، لا تنفصل من التيار المتسلسل الفياض » . وفى الفصول (١٩٢٢) يحدد العقاد تفكك القصيدة ، « والتفكك » . أن تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير وحدة الوزن والقافية . . ولتوفية البيان نقول : إن القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصور خاطر ، أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع ، أو تغيرت النسبة ، أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى ، يقوم كل منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف ، أو القلب عن المعدة . . . » وفى موضع آخر من نفس الكتاب يوضح العقاد الوحدة عنده ، وأنها تختلف عن المفهوم القديم فى عمود الشعر ، قائلا : « ننبه من يستبهم عليه الأمر إلى أننا لا نريد تعقيبا كتعقيب الأقيسة المنطقية ، ولا تقسيما كتقسيم المسائل الرياضية ، وإنما نريد أن يشيع الخاطر فى القصيدة ولا ينفرد كل بيت بخاطر » . ثم يؤكد

العقاد أن القصيدة بنية كاملة . . » وأن الاعجاب ببيت القصيدة جهل بالشعر والأدب ، وميزان فى النقد يجب أن نحطمه ونعفى عليه » .

وتتضح أهمية هذا الادراك الجديد البناء ، إذا وازنا بينه وبين إدراك من نعدهم من رواد التجديد من أقران العقاد كالأستاذ الدكتور طه حسين الذى ظل يعنى فى نقده التطبيقى للشعر بجزئيات القصيدة ، وأبيات هذه الأجزاء وجزئيات هذه الأبيات اللغوية ، دون مبالاة بالوحدة التى لا تتضح قيمة هذه الجزئيات إلا فى ضوئها ؛ ولم يدع إلى تجديد فى هذا المجال ، بل إنه ليبدو عدوا لهذا الادراك الجديد الذى استقر فى النقد العالمى ، منذ الرومانتيكيين كما أشرنا من قبل ، فهو يقول فى حديث الأربعاء على لسان متسائل يورد جوهر دعوة العقاد — التى اتفق العقاد فى مبادئها مع مدرسة الديوان ، وإن ظل أعمقهم وأكملهم فهما لها — : « ألست تشفق على ملـكات الشباب أن تفسدها هذه النماذج والمثل (مثل القصائد القديمة) وأن تعوقها عن أن تبلغ ماتريد لها من فهم القصيدة ، وإنشائها على أن لها وحدة داخلية جوهرية ، تتصل بالمعنى قبل أن تتصل باللفظ : بالوزن والقافية ؟ ! » ثم يجيب الدكتور فيما يجيب — هذا المتسائل الذى اختصر دعوة العقاد ، يقول الدكتور :

« . . . وما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم عن وحدة القصيدة عند المحدثين ، وتفككها عند القدماء إلا ضحكت وأغرقت فى الضحك ، وتفكك القصيدة العربية القديمة واقتصار وحدتها على الوزن والقافية دون المعنى ، أسطورة ياسيدى من هذه الأساطير التى أنشأها الافتتان بالأدب الأوربى الحديث ، والقصور عن تذوق الأدب العربى القديم.» ثم يسوى الدكتور بين الشعر العربى القديم وغيره فى هذه الوحدة : « ولست أريد أن أبعد فى التدليل على أن الشعر العربى القديم كغيرة من الشعر . قد استوفى حظه من هذه الوحدة المعنوية ، وجاءت القصيدة من قصائده ملتئمة الأجزاء قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله . . » ويطبق هذه الوحدة التى ارتضاها على قصيدة لبيد التى مطلعها :

غفت الـديار محلُها فمقامهـا
بِمِنىً ، تأبَّدَ غَوْلُها فَرِجامهـا . .

وليس الأستاذ العقاد وأضرابه من مثل مطران وشكرى والمازنى بقاصرين عن تذوق الشعر القديم ، وروايته وملابسات هذه الرواية . وهما السببان اللذان عزا إليهما الدكتور السبب فى دعوة هؤلاء إلى وحدة القصيدة وحدة عضوية ، كما أنهم ليسوا من خصوم الشعر القديم فى حين هم من أعلم الناس به ، وأقدرهم على تذوقه ، وليس الأستاذ العقاد هو الذى يعد من خصوم الشعر القديم ، وكان واسع الاطلاع على دقائقه محافظا على قيامه وتفهمه ، بوصفه تراثاً قائماً صحيحاً ، ولـكن الذى ليس فيه أدنى ريب أن الشعر الأوربى قد مر بمراحل فى تجديده وتطوره ، وأن ميلاد الشعر الغنائى فى مفهومه الحديث ، قد اصطحب ، بل قام ، على الدعوة القائلة بالوحدة العضوية للقصيدة الغنائية ، ولم يكن ذلك من دعاة التجديد فى الغرب جحوداً لتراثهم ، أو خصومة له بل كان واجبا يتمون به تراثهم ، وينمونه ويضيفون إليه ماانتهى إليه من جهد الأقدمين . وهذا مفهوم التجديد البعيد من الخصومة المغرضة فى كل عصر .

وسيذكر تاريخ الشعر فى نهضتنا الحديثة للأستاذ العقاد وأضرابه ، قدرتهم على فهم طبيعة التجديد ، وأنه ليس اندفاعا وراء الغرب ، لتقويض التراث كما فعل سواهم ، بل إنه صادر عن إيمان صدر لديهم عن ثقافة واسعة عميقة قصر سواهم عنها .

وإنما عزونا إلى الاستاذ العقاد فكرة الوحدة العضوية فى هذا المجال ، وفى مواضع أخرى مما كتبنا ، لأنه كان — دون أضرابه من الدعاة لهذه الوحدة — أعمقهم فهما لها ، وإدراكاً لدقائقها ، واقتناعاً بآثارها الفنية الغزيرة وقد أشرنا إلى أنه بدأ فى الدعوة إليها من عام ١٩٠٨ ، ثم دأب على الدعوة واكتشف أبعادها ودافع عنها ، واستوعب مفهومها الصحيح منذ بدأ بالـكتابة فيها .

وكان فهم الوحدة المعنوية على نحو ماطبقه الدكتور على قصيدة لبيد ذا أثر سيء فى النقد فى الجامعات حتى اليوم ، ونقله من لم يبذلوا جهداً فى قراءة الشعر الغربى والاطلاع على تاريخه ، أو من قصرت وسائلهم فى هذه السبيل فرأوا من اليسير ، الوقوف عند أقوال يرددونها عن غير علم ، وأدنى اطلاع .

وندع الأستاذ العقاد يشرح الأثر الفنى لتوافر الوحدة العضوية ، والفرق بين الادراكين القديم والجديد تجاهه ، متطلباً جمهوراً جديداً لهذه النزعة التجديدية فى بناء القصيدة الحديث : « إننى كنت أختار موضوعات قصائدى ولست أحسب فى اختيارها وصياغتها حساباً للذين يأخذون الشعر بيتا بيتا ، ثم لا يفرقون بين الأبيات التى توضع فى قصيدة واحدة ، والأبيات التى توضع فى قصائد شتى بغير الاتفاق فى الوزن والقافية فهؤلاء لا أخالهم راضين عن هذا الديوان ، ولا أحب أن أرضيهم فى معنى ولا صياغة ، لأن الأسلوب الذى يطلبه قارئ يكتفى بالبيت بعد البيت كأنه شئ مستقل عما قبله وبعده — غير الأسلوب الذى يطلبه قارئ تحوجه البيت إلى تذكر ماسبقه . وترقب مابعده . فهذا لا يستريح تشوقه إلا بعد الفراغ من القصيدة ولا يحكم على أسلوبها إلا بنسقها الشامل ، لأ قسامها وأبياتها ، أما ذلك فليس يطلب إلا معنى على قدر البيت وليس يظن القصيدة شيئا إلا أن يكون فيها « بيت قصيد » ولو كانت هى لغوا مبدداً ، لا موجب لاتساقه فى نظام . ولا حيلة لنا فى اجتناب التباين الذى بين حزب البيت وحزب القصيدة لأن الأسلوبين مختلفان أشد الاختلاف ، والذوقين قلما يتفقان على نقد ولا استحسان ، وقد يفى أسلوب الأبيات المتفرقة بمطالب نفوس سواذج تخلو من الخوالج المركبة ، والنظريات المتعددة ، والمعارف التى تتناول الاحساس بالتنويع والتحليل ، ولكنه لا يفى بمطالب النفوس التى تتجاوب فيها المعرفة والإحساس وتنظر إلى الدنيا بعين تلمح فيها شيئا غير هذا النظر الآلى المباح للجميع » .

وإنما حرصنا على ايراد أكثر النص السابق الذى يرجع تاريخ ظهوره إلى عام ١٩٢٨ لأنه فيما نرى لا يشرح أهمية الوحدة العضوية من الناحية العضوية

فحسب ، بل ربطها أوثق رباط بصدق التجربة وعمقها ، ووحدتها فيما تفهم لها من معان فى عصرنا الحاضر .

فإذا استقام لدعاة الشعر المعاصر إدراك جديد للتجربة ، ووحدة القصيدة العضوية على نحو ما رأينا فإن الإدراك القديم فى فهم الوحدة المبنية على البيت أو بيت القصيدة ، ينهار من أساسه ، لتحل محله وحدة الشعور ، كى تصير القصيدة ، بمثابة موجات شعورية ينتظمها خاطر كبير ، أو عدة خواطر متجانسة تؤلف فى مجموعها وحدة ، وتنتقل الأهمية بذلك من البيت إلى الصورة ، وينحصر الاعتداد بها فى البناء الكلى لا فى مجموعة الأغراض المتنافرة التى يلحم الشاعر بين أجزائها . ولم يتعمق أحد فى هذا الفهم الحديث للبناء الكلى ، كما تعمق العقاد فى الجيل الماضى ، بل لم يقتنع بالفكرة ويدافع عنها مبدأ جماليا عاما كما يقتنع هو .

ونقر بأن دعوة العقاد تلك كانت فى نطاق الوحدة كما فهمها ودعا إليها الرومانتيكيون ، وأنه بنى الصورة الكلية على صور تتآزر لأكمالها لتثير الشعور والأحاسيس وتنتظم الخواطر ، لا لتقف عند ظاهر الحس ، وهو فى ذلك كله ذو نزعة أقرب إلى النزعة الرومانتيكية ، ولكن الذى يهمنا بخاصة هو أن نستحصل آمنين ان انتقال الأهمية من البيت إلى الصورة والاعتداد بالبناء الكلى لفهم الدفعات الشعورية ، فى صورها الفنية الجزئية العضوية هما أساس الفلسفة للوزن الجديد فى دعوة أصحاب الشعر الجديد ، ولا تتيسر لهم دعوتهم إلا بعد التسليم بتلك النزعة التجديدية التى كان العقاد صاحبها ، وغمضت حتى على أقرانه ، ولا زال إدراكها متعثراً بين جدران الجامعات نفسها لدى من لا حصيلة ثقافية لهم سوى اجترار الآراء القديمة ، متخلفين عن تتبع تاريخ الشعر الحالى ممثلة فى نتاج الشعراء العالميين ، ونقد نقادهم ، يقعد بهم عن ذلك قصور فى الثقافة لفقد أدواتها ، أو كسل ذهنى ، يريدون فيه أن يكون خلفا لسلف تتعدد لديه المعايير بتعدد الأشخاص فينقض مايبرم ، ويبرم مانقض من رأى أو عمل ، على أساس ملابسات مايقول ، لا على عمق ثقافى أو احترام للموضوعية .

وقد أثرت دعوة العقاد السابقة فى نهجه الشعرى فى الوزن نفسه ، فنظم بعض قصائد لم يراع فيها التساوى فى التفاعيل التقليدية ، وهى التى طالما استشهد بها من قبل ومنها :

التقينا . . والتقينا

بعد ما فرّق قُطرانِ وَجيْشانِ يَدينا

فتصافحنَا بجسمينَا . . وعُدْنَا فالتقينَا .

بعد عصرٍ – أى عصر . .

فإذا كان العقاد قد عادى دعاة التجديد فى الشعر المعاصر لأسباب كثيرة أهمها أن أكثرها أساء إلى الدعوة بتطبيقها ، وأن كثيراً منهم ، قرن الناحية الفنية للتجديد بالتزام الشعر استجابة لنزعة خاصة ، وأن أغلبهم جنح إلى الشعر الجديد فى زعمه طلبا للتيسر الذى ابتليت وتبتلى حركات التجديد والحركة الفكرية لدينا به . فبالرغم من كل ذلك يتضح كما قلنا أن العقاد أقرب إلى روح التجديد الصحيح فى الدعوة المعاصرة للشعر خالصة من كل شوائبها وانحرافاتها ، وأنه صديق للمخلصين فيها فى واقع الأمر ، إذا قدروا له جهده فى شق الطريق لهم ، من الوجهة الفنية ، وهو أدنى إلى نفوسهم من حيث أنه الرائد الوحيد لهم فى النقد الحديث .

وللمسألة جانب آخر متمم فى الصورة وفلسفتها عند العقاد ، وصلتها بالبيان العربى القديم وهو جانب يتطلب الحديث عن أصالة العقاد فى مجال النقد وفلسفته وهو المجال الذى طالما قلت من قبل ، ومنذ سنين : إن العقاد أثر به فى نهضتنا الشعرية ، وفى تاريخ فكرنا الجمالى الحديث ، أكثر مما أثرت الجامعات العربية كلها من قبل .

نظرية المحاكاة
وصلة الشعر بالفنون بين أرسطو والعرب

من أخطر النظريات فى النقد الأدبى نظرية المحاكاة كما شرحها « أرسطو » فى كتابه « فن الشعر » . وقد أثرت تأثيراً عميقاً فى النقد العالمى منذ عصر « أرسطو » حتى اليوم ، وبخاصة فى الأدب الموضوعى : أدب المسرحيات والقصص . وطالما اختلف نقاد العالم فى شرحها وتأويلها وتحديد مداها ، لكنهم لم يختلفوا قط فى أهميتها وعظيم أثرها فى إنتاج الأدب الموضوعى وتوجيهه الفنى .

ويبدو — لأول وهلة — أن هذه النظرية الخطيرة لم تترك أثراً ما فى النقد العربى القديم . والحق أنها لم تفهم فى ذلك النقد حق الفهم ، ولم تدرك على أنها نظرية تربط الأدب بالحياة ، فى التصوير الفنى وأداء رسالة الأدب الإنسانية ووحدته العضوية ، وتوفير وسائل الاقناع والتبرير التى بدونها لا ينضج العمل الفنى ولا يؤدى وظيفته الفنية والاجتماعية . وذلك أنا نجد المحاكاة لدى من ترجموا أرسطو إلى العربية بمعنى التشبيه ، أو الاستعارة (١) ، أو الكلام المخيل أى الذى ينفعل به المرء انفعالا نفسانيا غير فكرى ، وإن كان متيقن الكذب (٢) . وعناصر المحاكاة بهذا المعنى هى التشبيه والوزن واللحن ، وهى التى بها يكتسب الشعر صفاته الانفعالية .

وبدهى أن التشبيه ، فى كلامهم هذا ، يشمل الاستعارة والكناية ، أى مايدل على الشئ أو على وصفه دلالة غير صريحة أو غير وضعية .

---

(١) راجع الصفحات الأولى من ترجمة متى بن يونس لكتاب أرسطاطاليس فى الشعراء ، وكذلك الفصل التاسع منه .

(٢) راجع أول الفصل التاسع من كتاب الشفاء لابن سينا فى الشعر مطلقا ، وأصناف الصيغ الشعرية ، والأشعار اليونانية .

يقول « ابن رشد » فى عرضه وشرحه لـكتاب « أرسطوطاليس » فى الشعر : « والمحاكاة فى الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفقة ، ومن قبل الوزن ، ومن قبل التشبيه نفسه . وهذه قد يوجد كل واحد منها مفرداً عن صاحبه ، مثل وجود النغم فى المزامير والوزن فى الرقص ، والمحاكاة فى اللفظ ، أعنى الأقاويل المخيلة غير الموزونة . وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها ، مثلما يوجد عندنا فى النوع الذى يسمى الموشحات والأزجال ، وهى الأشعار التى استنبطها فى هذا اللسان (العربى) أهل هذه الجزيرة (الأندلس) (١) .

وواضح أنا متى فهمنا أن المحاكاة قد توافرت فى الموشحات والأزجال ، فإننا بذلك نكون قد شوهنا نظرية المحاكاة كما دعا إليها أرسطو ، وقوضناها من أساسها .

كما نجد أثارات أخرى لنظرية المحاكاة فى مثل قول « أبى سليمان المنطقى » فيما يحكيه أبو حيان التوحيدى :

« وقد علمنا أن الصناعة (الفنية) تحكى الطبيعة ، وتروم اللحاق بها والقرب منها ، على سقوطها دونها . . وهذا رأى صحيح وقول مشروح . وإنما حكتها ، وتبعت رسمها ، وقصت أثرها ، لا نحطاط رتبتها عنها (٢).

ويدل مثل هذا القول على إدراك الصلة العامة بين الصناعة الفنية والطبيعة ، وأن الطبيعة بمثابة نموذج أتم يحاول الفن أن يحاكيه . ولـكن هذا الادراك لم يرتبط لدى القائل بنظرية ذات قيمة فى الفن أو الشعر . وتدل العبارة السابقة كذلك على أن هذا الرأى المشروح منقول مأثور عن الأقدمين عن غير تعمق فى الفهم والإدراك .

---

(١) أبو الوليد بن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر : الدكتور عبد الرحمن بدوى : « أرسطو طاليس : فن الشعر » ، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى وابن سينا وابن رشد ، القاهرة ١٩٥٣ ص ٢٠٣ ، وانظر كذلك المرجع نفسه صفحات ١٩٦ ، ٢٠٩ ، ٢١٣ ، ٢١٥ — ٢١٦ ، ٢٢٢ — ٢٢٣ و٢٤٨

(٢) أبو حيان التوحيدى : « المقابسات » ، المقابسة التاسعة عشرة ، ص ١٦٢ من طبعة القاهرة ١٣٤٧ هـ — ١٩٢٩ م .

ولا نقصد هنا إلى عرض مثل هذه الأثارات المتفرقة التي لم تغن شيئا في نظرية المحاكاة ، ولم تفد النقد العربي فائدة تذكر ، وإنما نريد بخاصة أن نكشف عن فكرة من الأفكار أدلى بها أرسطو حين شرح نظرية المحاكاة ، وقد انتقلت هذه الفكرة إلى النقد العربي القديم ، فتركت فيه أنواعا من التأثير ، تبعاً لتأويلاتها المختلفة لدى كثير من نقاد العرب ، وكان بعض هذه التأويلات عماد اتجاهات قيمة في النقد العربي القديم . وهذه الفكرة الأرسطية هي الصلة بين الشعر وما سواه من الفنون .

وعند أرسطو أن المحاكاة أساس الفنون الجميلة جميعاً ، ومنها الشعر ، على الرغم من اختلاف هذه الفنون في وسائل المحاكاة ومواضيعها وأساليبها . فالشعر مثل الفنون التصويرية والموسيقى والرقص في محاكاة جوهر الأشياء في الطبيعة . والفنون التصويرية تحاكي بالألوان والرسوم كثيراً من الأشياء التي تصورها ، والموسيقى تحاكي بالأصوات ذات الإيقاع والإنسجام ، والرقص يحاكي بالايقاع وحده (١) .

وقد قصد أرسطو بذلك معارضة أستاذه أفلاطون في محاكاة الشعر للأشياء . ذلك أن أفلاطون يعد محاكاة الفنون الجميلة للأشياء أقل جدوى من محاكاة الفلسفة والصناعة لها .

ويفسر أفلاطون كل الموجودات والمعارف بالمحاكاة ؛ فكل ما نرى ونعلم ليس سوى انعكاس لعالم المثل الخالصة أو الصور الكاملة في العالم الآخر .

وفي الكتاب السابع من الجمهورية يذكر أفلاطون تشبيهه المشهور لمدى إدراكنا للأشياء بسرداب فيه جماعة على مقعد ، وظهورهم لفتحة ضيقة منه . وأمام الفتحة نار عالية اللهيب . فهم يرون على ضوئها مناظر أشباح تتحرك منعكسة أمامهم على الحائط . وهذا مبلغ إدراكنا لما نفكر أنه حقيقة الأشياء ، على حين ليس هو إلا خيالات ، كانعكاس الأشباح على جدار ذلك السرداب

---

(١) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٤٧ – أ ، س ١٥ – ٢٥ .

بالقياس إلى عالم الصور الثابتة الخالدة . وإذا كانت الموجودات كلها فى هذا العالم محاكاة لتلك الصور ، فإن الفيلسوف يحاول أن يدرك المثل الحقيقية بفكره أو بعاطفته ، كما أن الصانع – كالنجار مثلا – يحاول أن يقرب من الكمال فى صنعه للمنضدة ، بتأمله فى صورتها المثالية ، على حين يحاول الشاعر وصف المنضدة ، أى وصف ظواهر الأشياء لا جوهرها ، فيما يرى أفلاطون . والشاعر من أجل ذلك أقل مرتبة من الفيلسوف والصانع ؛ وهذا سبب – من الأسباب الكثيرة التى لا نريد أن نتعرض لها الآن – لنفى أفلاطون للشاعر من جمهوريته باسم إدراك الحقيقة ، وإدخاله إياه من الباب الآخر إذا تغنى بالفضيلة (١) .

* * *

وقد عارض أرسطو أستاذه أفلاطون فيما ذهب إليه من أمر الشعر . فبين أرسطو أن الشعر – شأنه شأن الفنون الجميلة الأخرى – لا يحاكى ظواهر الأشياء ، لكنه يحاكى جوهرها ، حتى الرقص لا يعبر عن ظاهر الحركات بالإيقاعات ، لكنه يحاكى « الأخلاق والوجدانات والأفعال »(٢)

وتتراءى الفكرة السابقة فى الترجمات العربية لفن الشعر لأرسطو ، لكن من خلال التحريف لمعنى المحاكاة كما وضحناه فى صدر المقال ، فمثلا فى ترجمة متى بن يونس ، يذكر أن الناس يشبهون (يحاكون) بألوان وأشكال كثيرة ، وقوم آخرون يشبهون بالأصوات وكذلك بالحركات . وواضح أن ذلك فى الرسم والموسيقا والرقص – كما يشبهون بالكلام الموزون – فى الشعر (٣) .

وكذلك ابن رشد فى تلخيصه كتاب أرسطو ، يذكر أن القول الشعرى إما هجاء وإما مديح ، ثم يقول : « وكذلك الحال فى الصنائع المحاكية لصناعة الشعر التى هى الضرب بالعيدان ، والزمر ، والرقص – أعنى أنها معدة بالطبع

---

(١) انظر جمهورية أفلاطون ، الكتاب السادس ، والسابع ، والعاشر .

(٢) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٤٧ أ ، ص ٢٤ – ٢٥ .

(٣) ترجمة متى بن يونس ، فى المرجع السابق الذكر للدكتور عبد الرحمن بدوى ص ٨٥ – ٨٦)

هذين الغرضين » . ثم يذكر بعد ذلك أن « الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضاً بالألوان والأشكال (أى فى الفنون التصويرية) والأصوات (أى فى الموسيقا) » (٣) .

ولم يرسخ من ذلك لدى أذهان نقاد العرب القدامى سوى عقد الصلة بين الشعر والفنون التصويرية إذ كانت صلة الشعر بالرقص أو الموسيقى بعيدة عن الاستقرار فى أذهانهم ، على حسب ماألفوا فى بيئتهم . على أن الفنون التصويرية كانت تتصرف فى كلامهم للفنون النفعية ، لا الفنون الجميلة ؛ فكان يقصد بها النقش والتصوير فى مثل فن التجارة وفن النسج كما سنرى .

وقد تردد صدى هذه الفكرة لدى ثلاثة من نقاد العرب القدامى ، فهموها ثلاثة أنواع من الفهم تبعهم فيها من سواهم من هؤلاء النقاد . والنقاد الثلاثة الذين نقصدهم هنا هم : الجاحظ ، وقدامة بن جعفر ، ثم عبد القاهر الجرجانى . وسنعرض لمدى إفادتهم من الفكرة على حسب هذا الترتيب الزمنى .

فأول من ردد صدى هذه الفكرة هو الجاحظ . المتوفى عام ٢٥٥ هـ (٨٦٩ م) . وقد كان كتاب « فن الشعر » لأرسطو معروفاً فى عصر الجاحظ . إذ يذكر صاحب الفهرست أن الكندى المتوفى — على الأرجح — عام ٢٥٢ هـ ، قد اختصر كتاب « فن الشعر » الذى سماه : « أبو طيقا » (٢) ، وإن كان مختصر الكندى المشار إليه لم يصل إلينا . ويفهم من كلام الجاحظ أن « أرسطو » كان قد ترجم — فى عصر الجاحظ وقبيل عصره — ترجمات عديدة . إذ يذكر الجاحظ أن المترجمين لأرسطو لم يستطيعوا ترجمة ماترجموه منه للعربية فى دقائقه ، ثم يذكر أسماء بعض هؤلاء المترجمين . يقول الجاحظ : « إن الترجمان لا يؤدى أبداً ماقال الحكيم على خصائص معانيه ، وحقائق

---

(٣) المرجع السابق ص ٢٠١ ، ٢٠٢ .

(٢) ابن النديم : الفهرست ، نشرة فلوجيل ، ص ٢٥ . وواضح أن « ابو طيقا » تعريف لكلمة : بوتيكا : فن الشعر .

مذاهبه ، ودقائق اختصاراته ، وخفيات حدوده . ولا يقدر أن يوفيها حقها ويؤدي الأمانة فيها . . فهل كان — رحمه الله تعالى — ابن البطريق وابن ناعمة وأبو قرة وابن فهروابن وخيلي وابن المقفع مثل أرسطاليس ؟ (١) » .

ويستفاد من كلام الجاحظ أن كتاب « فن الشعر » لأرسطو كان معروفا له(٢) . وفي موضع آخر يعيب الجاحظ بعض مترجمي « أرسطو » من العرب ، فيقول : « لعله (أي أرسطو) أن لو وجد هذا المترجم أن يقيمه على المصطبة بعني (٣) يشهر به .

وتقفنا أقوال الجاحظ هذه على أنه كان يطلع على ترجمة أدق لأرسطو ، لأنه كان يميز بين أنواع تلك الترجمات ، ولعله كان يقرأ أرسطو في ترجمة غير عربية .

ومن يدرى ؟ لعله كان يقرأ اليونانية مباشرة ، فلا تزال مصادر ثقافة هذا العبقرى مجال إعجاب وحيرة معا لدى الباحثين المدققين .

على أن الجاحظ لم يحاول أن يأتي بنظرية كاملة تقوم مقام نظرية المحاكاة لأرسطو ، إنما أفاد منها فأحسن الإفادة في وجهة في النقد الأدبي لها خطرها ، في شأن المفاضلة بين ما سماه نقاد العرب : اللفظ والمعنى ؛ فيورد الجاحظ أن « أبا عمرو الشيباني » كان لا يحفل إلا بالمعنى . فمتى كان المعنى رائقا حسنا ظل كذلك في أية عبارة وضع فيها .

وينعى الجاحظ عليه أنه استحسن بيتين لمعناهما ، على حين ليست عليهما مسحة أدبية سوى الوزن . وهذان البيتان هما :

لا تَحْسبنَّ الموت موتَ البلى

فإنما الموتُ سؤالُ الرجال

---

(١) انظر الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : الحيوان ، بتحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هارون ج ١ ص ٧٥ — ٧٦ .

(٢) المرجع نفسه ص ٧٤ .

(٣) المرجع نفسه ج ٦ ص ١٩ — وانظر كذلك ج ٦ ص ١١ وج ٢ ص ٥٠ .

كـلاهما مـوت ولـكن ذا
أفظع من ذاك لذل السؤال

ويعلق الجاحظ على ذلك تعليقاً ساخراً كشأنه فى كثير من أحواله ، فيقول : « وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لايقول شعراً أبداً ، ولولا أن أدخل فى الحكم بعض الفتك (= المجون) لزعمت أن ابنه لايقول شعراً أبداً ! ! » (١) . ورأى أبوعمرو الشيبانى — على هذه الصورة — مطابق لرأى السوفسطائى بريزون » فى أنه لا حسن ولا قبيح فى اللغة . ففى أى الكلمات وضعت الفكرة فالمعنى سواء (٢) .

ولعل أبا عمرو الشيبانى أعجب بالبيتين لما اشتملا عليه من حكمة راقته ، فيكون بذلك ممثلا لطائفة من الأدباء ونقاد العربية ولعوا بالأمثال والحكم غير مبالين بالصياغة (٣) .

ولـكن الجاحظ ينكر رأى هؤلاء ، ويرى أن الأدب روحه الصياغة والتصوير ، لا مجرد التقرير .

يقول الجاحظ : « وذهب الشيخ (يقصد أبا عمرو الشيبانى) إلى استحسان المعنى . والمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى ، والقروى والمدنى . وإنما الشأن فى اقامة الوزن ، وتخير اللفظ وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفى صحة الطبع وجودة السبك : فانما الشعر صياغة وضرب من النسج ، وجنس من التصوير (٤) » .

---

(١) الجاحظ : الحيوان ، الطبعة السابقة الذكر ، جـ ٣ ص ١٣١ .

(٢) ورأى هذا السوفسطائى يورده أرسطو فى الخطابة : الكتاب الثالث ، الفصل الثالث ورد عليه .

(٣) من الطريف أن الجاحظ نفسه أورد البيتين نفسيهما بين طائفة من الأمثال والحكم المختارة فى كتابه : البيان والتبيين" جـ ٢ ص ١٧١ ، تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون ، ولعله فى ذلك يجارى أذواق تلك الطائفة من النقاد .

(٤) الجاحظ : الحيوان ، جـ٣ ص ١٣١ — ١٣٢ .

فدعامة الجاحظ — فى رده على أبى عمرو وأمثاله — تقوم على توثيق الصلة بين الشعر والفنون التصويرية . فليس الشعر نظما للمعانى المجردة ، وإيراداً للأفكار سرداً وتقريراً ، لـكن الشعر تصوير للمعانى وتجسيم للأفكار .

وقد تساق المعانى والحقائق على نحو تجريدى فى العلوم والنظريات المختلفة ، وقد يتردد بعضها على ألسنة العوام وغيرهم . ولـكن لا يستطيع تصويرها سوى من أوتوا موهبة خاصة ، هى موهبة الشعر ، وبها وحدها تدخل هذه المعانى مجال الأدب ، ويكون تصويرها الفنى سبيلها إلى العقول والقلوب معا .

وفى الحق إن خاصة الأدب فى أجناسه المختلفة هى تصوير الأفكار ؛ ذلك أن المرء يستطيع أن يلخص فكرة القصيدة تجريديا فى بضعة أسطر ، كما يستطيع أن يشرح فكرة المؤلف فى مسرحيته أو قصته فى بضع صفحات . ولـكن ذلك التلخيص أو الشرح لا تحيا به الأفكار ، ولا تجد سبيلها إلى الاقناع . فنى صور الشعر ، كما فى شخصيات القصص والمسرحيات تتحرك الأفكار وتنمو ، وتنبض بالحياة التى تكفل لها التأثير والخلود .

فكلمة الجاحظ توحى إيحاء بما صرح به أرسطو من أن العمل الأدبى ، متى توافرت فيه وسائل الكمال من التصوير ، أدى وظيفته فى الاقناع الفنى الذى يفوق الاقناع المنطقى أو يساويه . وهذا هو مانفرق به اليوم بين الفلاسفة الخلص والفلاسفة الأدباء . فأولئك تبقى أفكارهم تجريدية فى المناطق العليا لا تتاح لـكثير من الناس ، على حين تنزل أفكار هؤلاء إلى مستوى الناس ، فتعيش فى صورها ، وتتحرك ، وتنبض بحياة جياشة لم تكن لتتيسر لها إلا فى ثوبها التصويرى . وطبعاً لم يقصد الجاحظ إلى كل هذه المعانى ولـكن جوهر فكرته يقوم على مانسلم به من خاصة التصوير الجوهرية فى الأدب ، وقد ساقها فى صورة تربط بين الشعر والفنون التصويرية .

ويفيد من الفكرة نفسها قدامة بن جعفر المتوفى عام ٣٣٧هـ ، ولـكن على نحو آخر . لأنه يستفيد منها فى إنكار ضرورة الصدق للشاعر . فاذا كان

جوهر الشعر هو التصوير ، فان المعانى مادة الشعر ، والشعر فيها كالصورة . فلا ينبغى الحكم على الشعر بمادته ، أى معناه . وانما يحكم عليه بصورته ، كما لا يعيب النجار فى صنعه رداءة الخشب فى ذاته . فليس الشعر سوى صياغة جميلة ، لا يطالب الشاعر بسواها . فلو أن الشاعر أكبر من شأن حقير ، أو حقر من شأن عظيم فى تصوير جميل ، لما نال ذلك منه ، بل لعد مقياس براعته .

ويستشهد قدامة بما روى عن الأصمعى أنه سئل : من أشعر الناس ؟ فقال : « من يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً ، أو إلى الكبير ، فيجعله بلفظه خسيساً (١) .

ولو أرجع قدامة الأمر فى ذلك إلى إيمان الشاعر بما يقول ، لقلنا إنه يعتمد بأصالة الشاعر ورجوعه إلى ذات نفسه وحريته فيما لو خالف الناس فعظم مايصغرون أو صغر ما يعظمون . ولكن قدامة لم يعتد بشئ من ذلك . فلا ضير — عنده — أن يكذب الشاعر نفسه ، فيصور غير مايعتقد. ولا يعد تناقض الشاعر مع نفسه منقصة . ولذا ينبغى ألا ينكر على الشاعر — عند قدامة — أن يصف شيئاً وصفاً حسناً ، ثم يذمه بعد ذلك ذما بينا ، بل يدل ذلك عنده على اقتدار الشاعر وقوته فى صناعته (٢) ، إذ الأمر لا يعدو التصوير الحسن دون صلة ما بالصدق أو الأصالة .

ثم يسند إلى بعض القدماء — قدماء اليونان — القول بأن « أحسن الشعر أكذبه (٣) » وقد يسند بعض نقاد العرب هذا القول إلى أرسطو (٤) ، وهو ما لا أساس له من الصحة .

ولسنا فى حاجة إلى شرح خطأ قدامة فيما يذهب إليه . فإن من يعتد بهم

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ١٠١ .

(٢) المرجع السابق: ص ١٥ — ١٦

(٣) المرجع نفسه ص ٣٧

(٤) نقد النثر المنسوب إلى قدامة : ص ٩٠ .

من نقاد العالم يرون جميعاً أن إيمان الشاعر بما يصور من أفكار أساس أصالته الفنية وصدقه ، وسبيل تقدم الشعر نفسه فنياً قبل أن يكون دعامة خلقية .

ولـكن قدامة يدعم أفكاره تلك بأن الشعر تصوير وكفى ، ويتخذ من ذلك سنداً لآرائه عن طريق التأويل لربط الشعر بالفنون التصويرية كما فهم هو .

* * *

وخير من أفاد فى النقد العربى من عقد الصلة بين الشعر والفنون التصويرية هو عبد القاهر الجرجانى . وهو فى رأيه متفق مع الجاحظ فى جوهر فكرته السابقة ، لـكنه يذهب إلى أبعد منه . فيحمل عبد القاهر على من وقفوا عند المعنى فى عمومه عند حكمهم على الشعر ، غير معتدين بالصياغة والنسج ، يقول عبد القاهر : « واعلم أن الداء الدوى ، والذى أعيا أمره فى هذا الباب غلط من قدم الشعر بمعناه ، وأقل الاحتفال باللفظ ، وجعل لا يعطيه من المزية — إن هو أعطى — إلا مافضل من المعنى . يقول : ما فى اللفظ لولا المعنى ؟ وهل الـكلام إلا بمعناه ؟ . . . فان الأمر بالضد إذا جئنا إلى الحقائق ، وإلى ماعليه المحصلون ، لأنا لا نرى متقدما فى علم البلاغة مبرزا فى شأوها ، إلا وهو ينكر هذا الرأى) (يقصد رأى القائلين بتقديم الشعر بمعناه) ويعيبه ، ويزرى على القائل به ، ويغض منه (١) » .

ثم يعلل عبد القاهر لرأيه بأن سبيل الـكلام « سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشىء الذى يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار . فكما أن محالا — إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم ، وفى جودة العمل ورداءته — أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى وقع فيه العمل وتلك الصنعة ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الـكلام أن تنظر فى مجرد معناه . وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن يكون فصه هـذا أجود ،

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الاعجاز ص ١٩٤ — ١٩٥

أو قصه أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغي - إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه - ألا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام . واعلم أنك لست تنظر فى كتاب صنف فى شأن البلاغة ، وكلام جاء عن القدماء ، إلا وجدته يدل على فساد هذا المذهب ، ورأيتهم يتشددون فى إنكاره وعيبه والعيب به . وإذا نظرت إلى الجاحظ وجدته يبلغ فى ذلك كل مبلغ ، ويتشدد غاية التشدد ، وقد انتهى فى ذلك إلى أن جعل العلم بالمعانى مشتركاً ، وسوى فيه بين الخاصة والعامة (١) .

ولا يقيم عبد القاهر كبير وزن للألفاظ فى ذاتها من حيث تلاؤم حروفها وخفتها فى النطق ، ولا من حيث ترادفها على معنى (٢) . وإنما تظهر مزية الألفاظ عنده فى تأليف الكلام ، لأنها وسائل التصوير للمعنى المدلول عليه بالصياغة .

وقد أحكم عبد القاهر الربط بين « نظم » الألفاظ فى سياق صورة أدبية وبين صورة المعنى الذى كشفت عنه هذه الصورة ، فوضح أن الألفاظ - فى سياقها فى الشعر وفى بليغ الكلام - هى وحدها وسيلتنا إلى الصورة الأدبية :

« فلا يتصور أن يعرف المرء للفظ موضعا من غير أن يعرف معناه ، ولا يتوخى فى الألفاظ ، من حيث هى ألفاظ ، ترتيبا ونظما ، وإنما يتوخى الترتيب فى المعانى ، فاذا تم ذلك تبعتها الألفاظ ، وقفت آثارها » .

« وإنك إذا فرغت من ترتيب المعانى فى نفسك ، لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً فى ترتيب الألفاظ ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعانى ، وتابعة لها ولاحقة بها . وإن العلم بمواقع المعانى فى النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها فى النطق » (٣) .

---

(١) عبد القاهر : دلائل الاعجاز ص ١٩٦ - ١٩٧

(٢) المرجع السابق ص ٤٥ - ٤٦ ، ٢٠٠ - ٢٠١ ، وأسرار البلاغة ص ٣١٦ - ٣١٧ .
وهنا يلتقى عبد القاهر مع أرسطو أيضا فى أن الكلام مثل فى الجمل لا فى الكلمات ، الجملة هى وحدة اللغة .

(٣) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الاعجاز ص ٤٤ .

وإذن فالألفاظ فى الجمل هى وسيلتنا إلى التفكير ، ولا أهمية لها إلا فى موقعها من الكلام فى الصياغة وتأليف الكلام . وكمال الصياغة لا يظهر ، إذن ، الا بأن يؤتى « المعنى من جهته ، ويختار له اللفظ الذى هو أخص به ، وأكشف عنه ، وأتم له وأحرى بأن يكسبه نبلا ، ويظهر فيه مزية(١) ».

* * *

وعلى حين لا يعنى عبد القاهر بأمر المترادفات فى الألفاظ ، نراه ينص على أنه لا ترادف مطلقا فى الجمل . وهنا يربط عبد القاهر أوثق رباط بين الصياغة من حيث هى صورة ومعناها ، فكل تغير فى الجمل بالتقديم أو التأخير أو الزيادة أو النقص يتبعه حتما تغير فى الصورة لتغير المعنى بهذا التصرف فى الصياغة .

وهنا ليست صياغة الأسلوب - عند عبد القاهر - مشابهة « للصياغة والتحجير والتفويف والنقش وكل مايقصد به التصوير وكنى » ، لكنها مع هذه المشابهة تمتاز بخاصة ، هى أنه يتصور أن يتشابه ديباجان فى النقش ، أو سواران فى الصنعة ، حتى لا تستطاع التفرقة بينهما . ولا يتصور ذلك فى الكلام : « لأنه لا سبيل إلى أن تجئ إلى معنى بيت الشعر أو فصل من النثر ، فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصنعته بعبارة أخرى حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك ، لا يخالفه فى صفة ولا وجه ولا أمر من الأمور . ولا يغرنك قول الناس : قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه ، فانه تسامح منهم . والمراد أنه أدى الغرض . فأما أن يؤدى المعنى بعينه على الوجه الذى يكون عليه فى كلام الأول ، حتى لا تعقل ههنا إلا ماعلقته هناك ، وحتى يكون حالهما فى نفسك حال الصورتين المشتبهتين فى عينك ، كالسوارين والشنفين ، ففى غاية الاحالة ، وظن يفضى بصاحبه إلى جهالة عظيمة . وذلك أنه ليس كلامنا فيما يفهم من لفظتين مفردتين نحو : قعد وجلس ، ولكن فيما فهم من مجموع كلام ومجموع كلام آخر (٢) » .

---

(١) المرجع السابق ص ٣٥ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٠١ - ٢٠٢ .

وهذا هو جوهر نظرية « النظم » عند عبد القاهر ، أى تصوير الكلام البليغ للمعانى ، شعراً كان أم نثراً . وكما أن النظم لا يظهر فى الكلمة إلا بحسب موقعها فى الجملة ، وبهذا الموقع تتآزر الصورة التى يهدف الأديب إلى رسمها كذلك الجملة لا يبين حسن نظمها إلا إذا ائتلفت بدورها مع جاراتها فيما تهدف إليه هذه الجمل من معنى ليتألف من مجموع الجمل صورة أدبية قد أعمل فيها الفكر ، وصدرت عن روية وأناة .

وهنا يتجاوز عبد القاهر نقاد العرب جميعاً فى إدراكه وحدة الصورة الأدبية المؤلفة من عدة جمل ، وإن لم يقف بعد ذلك على معنى العمل الأدبى كله بوصفه صورة ذات وحدة كبيرة .

وهذا إدراك خطير الأثر فى النقد العربى القديم علينا أن ننوه به .

وقد اهتدى إليه عبد القاهر عن طريق إدراك قيمة الجمل المتآزرة على رسم صورة تشف عنها الألفاظ فى موقعها من تلك الجمل ، كما تشف عنها الجمل فى ائتلافها المحكم ، بعضها مع بعض .

وعند عبد القاهر لا يكون الكلام جيداً — وإن حسنت ألفاظه وإن جادت كل جملة منه على حدة — إذا فقد ائتلاف الجمل فى رسم صورة أدبية منتظمة فى دقائقها ، لأنك ترى سبيله — إذا فقد هذا الائتلاف فى ضم بعضه إلى بعض — « سبيل من عمد إلى لآل فخرطها فى سلك ، لا يبغى أكثر من أن يمنعها التفرق ، وكمن نضد أشياء بعضها على بعض ، لا يريد فى نضده ذلك أن تجئ له فيه هيئة أو صورة ، بل ليس إلا أن تكون مجموعة فى رأى العين » .

ثم يمثل هذا الكلام الذى تحسن فيه الجمل ولا يجود نظمه ، يقول الجاحظ : « جنبك الله الشبهة وعصمك من الحيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة نسبا ، وبين الصدق سبباً ، وحبب إليك التثبيت ، وزين فى عينك الإنصاف »

ثم يعقب عليه بأنه كلام لا مزية فى نظمه ، فلا فضيلة فيه سوى الصواب والسلامة من الزيغ واللحن . وإنما مدار الحسن هو « النظم » . ولا « نظم » فى

الـــكلام » حتى ترى فى الأمر مصنعا ، وحتى تجد إلى التخير سبيلا ، وحتى تكون قد استدركت صوابا (١) » .

ومن ثم يظهر أن النظم » — وهو مدار الحسن عند عبد القاهر — متميز عن المعنى فى ذاته مجرداً ، وعن اللفظ فى ذاته منفرداً ، لأنه صياغة الـــكلام فى جمل متآزرة على جلاء الصورة الأدبية .

وفى هذا يدلنا عبد القاهر على ماتفيده من دلالات جمالية من وراء تراكيب الألفاظ فى الجمل ، وتراكيب الجمل بعضها مع بعض ، وهو مايدخله عبد القاهر فى مفهوم علم النحو .

وقد توسع عبد القاهر فيه ، فجعله يشمل الدلالات الجمالية لما نطلق عليه اليوم : « علم التراكيب » ؛ فلم يقصر عبد القاهر النحو على قواعد الاعراب كعهدنا بها ، لـــكن أصبح النحو عنده — بمعنى علم التراكيب — واسع الدلالة ، فشمل وسائل الجمال فى الصياغة الشعرية .

ويلجأ عبد القاهر فى بيان ذلك إلى ربط الصور الشعرية مرة أخرى بالفنون التصويرية ، فيقول : « وإنما سبيل هذه المعانى (النحوية) سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش . فكما أنك ترى الرجل قد تهدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج إلى ضرب من التخير والتدبر فى أنفس الأصباغ وفى مواقعها ومقاديرها ، وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها ، إلى مالم يهتد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر ، والشعر فى توخيهما معانى النحو ووجوهه التى عرفت أنها محصول النظم (٢) » .

* * *

وفيما قدمنا ، يتضح أن عبد القاهر أدرك معنى الصورة الأدبية إدراكا عاما ، ووثق الصلة بين الصياغة اللغوية وما تدل عليه من معنى ، وبين ان

---

(١) المرجع نفسه ص ٧٦ — ٧٧ .

(٢) المرجع نفسه ص ٧٠ .

هذه الصياغة بمثابة صورة أدواتها : الألفاظ المتسقة فى الجمل . والجمل المنتظمة للتعبير عن الصورة .

ولو وجدت أفكار عبد القاهر الجرجانى هذه من ينميها فى النقد العربى القديم ، ويسير بها قدما ، لكان من المحتمل أن توجد لدينا — منذ ذلك العهد — مدرسة تشبه مايطلق عليه اليوم : المدرسة التعبيرية . إذ أن توثيق الصلة بين الصياغة اللغوية وما تصوره من معنى . يستلزم توحيد المضمون والشكل فى التعبير الدال على الصورة .

والعملية الفنية لا يتصور فيها الفصل بين مضمون الصورة والتعبير عنها بالشعر أو بالرسم أو النحت أو بالكلام عامة .

وهذا هو رأى المدرسة التعبيرية الحديثة ، وعلى رأسها « بند توكروتشيه » . ولا اعتداد لديه بالكلمات مفردة من حيث هى مادة التعبير ، ولا من حيث الجرس والصوت منفصلين عن الصورة (١) .

ونكتفى هنا بالاشارة إلى هذا التشابه بين آراء عبد القاهر وهذه المدرسة التعبيرية . ذلك أننا لانقصد هنا لسوى تتبع الصلة بين الشعر والفنون عند أرسطو ونقاد العرب .

وقد رأينا كيف فهم نقاد العرب فكرة أرسطو أنواعا من الفهم ، فأفاد منها الجاحظ فى بيان أن جوهر الأدب إنما هو فى الصياغة ، ونمى هذه الفكرة عبد القاهر فى نظريته فى « النظم » . وقد اعتمد فيها على عقد الصلة بين الشعر والفنون ، وقد أساء قدامة بن جعفر فهم أصالة الفكرة نفسها ، فأفاد منها فى جحوده ضرورة الصدق والأصالة لدى الشاعر .

* * *

---

(١) انظر Renedetto Croce : L'Estétique Comme science de L'Expression et Linguistique Générale : Paris, 1904. p. 9-11

وهذه التأويلات المختلفة لفكرة واحدة تكشف لنا عن حقائق هامة فى الدراسات المقارنة ، أن الأفكار كالبذور التى تستنبت فى بيئات متنوعة ، فتتنوع طعومها وألوانها ، تبعا لما يطرأ عليها من أنواع التلقيح والغذاء فى بيئاتها الجديدة ، وقد تختلف الإفادة منها تبعا لاستخدامها فى هذه البيئات ، وأن التأثر لا يمحو أصالة الناقد ، كما أنه لا يمحو أصالة الشاعر أو الكاتب. فالأفكار غذاء عقلى ، والعقول الناضجة تبحث عن غذائها أينما وجدته . وإنما تتفاوت هذه العقول فى مدى إفادتها من الغذاء أصيلا كان فى البيئة أو مجلوبا .

فمن المعلوم أن أرسطو كان قد عقد الصلة بين الشعر والفنون الجميلة توطئة لعرض نظرية المحاكاة التى لسنا بصدد شرحها هنا . وتلك النظرية تنطبق على الشعر الموضوعى ، شعر المسرحيات والملاحم . وقد صارت بعد ذلك من دواعى نهضة الأدب الموضعى من مسرحيات وقصص أصبحت تكتب فى العصر الحديث نثراً لا شعراً فى غالبيتها العظمى .

ولم تنهض نظرية المحاكاة بالشعر الغنائى . وهذا الشعر الغنائى هو ماتحدث عنه نقاد العرب الذين رأينا مدى استثمارهم للصلة بين الشعر والفنون ، وكان أكثرهم إفادة منه هو عبد القاهر الجرجانى فى فهمه قيمة الصياغة والصورة الأدبية .

وقد نهض الشعر الغنائى منذ الرومانتيكيين فى أوروبا ، وكانت الصورة مدار الإجادة فيه لدى الشعراء والنقاد . وكثيراً ما عقد نقاد المذاهب الشعرية منذ الرومانتيكيين والبرناسيين والرمزيين — صلات مختلفة بين الشعر والفنون الجميلة التشكيلية من رسم ونحت وموسيقى .

وقد أفادوا فى ذلك أنواعا من الافادة نهضت بالشعر الغنائى. ولقد فهموا الصورة فى ضوء وحدة العمل الشعرى ، وكان تراسل الفنون كتراسل الحواس ، أقوى دعامات نظرياتهم التى أصبحت ميراثاً عاما للآداب الناهضة كلها ، ومنها أدبنا الحديث

الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في نقدنا الحديث

— ١ —

فلسفة الصورة في شعر الكلاسيكيين

سنعرض هنا موجزاً لتاريخ الخيال وفلسفته فى المذاهب الأدبية الكبرى وما كان له من أثر فى الصورة الأدبية فى الشعر ، ثم نعقب ببيان تأثير ذلك كله فى شعرنا ونقدنا الحديث . على أننا لانقصد إلا إلى توضيح ذلك التأثير والكشف عن مصادره وقيمه الفنية ، أما التأثير نفسه فلا مجال لأدنى شك فيه لدى كل من له إلمام بالشعر العربى الحديث مع شئ من تاريخ النقد العالمى . فقد ابتعدنا فى شعرنا الحديث ومقاييسه الفنية عن عمود الشعر فى النقد العربى القديم وما ساقه شراحه من معايير تقليدية أو لفظية تجاوزها كثيراً دعاة التجديد فى شعرنا العربى ، منذ نادوا فى مطلع هذا القرن بالوحدة العضوية للقصيدة وبتوضيح معالم التجربة فى الشعر ، وبالصدق الواقعى والفنى ، وبطرق التصوير وأصالة الشاعر . . مما كان استقر قبل فى تاريخ النقد العالمى ، ودعوا إليه مشكورين لدعم نهضتنا الأدبية .

ونبادر هنا بتقرير ماقد يغيب عمن يحصرون تفكيرهم فى دائرة النقد العربى القديم لا يتجاوزونه ، فنذكر أن هذه الآراء التى نعرض لتاريخها هنا لنكشف عن قيمها وأثرها ، قد نشأت فى أصلها متفرقة فى آداب مختلفة ، وتصارعت فيما بينها على مر العصور ، وأسفر هذا الصراع عن بقاء مايفيد الفن والفكر منها ، فعمت الآداب العالمية على الأثر ، وتداولتها فيما بينها ، وتعاونت كلها على تثبيت دعائمها ، فأصبحت تيارات فنية عالمية ، وموردا عاما يمتاحه ذوو المواهب من مختلف الأمم ، وميراثا مشتركا للإنسانية جمعاء ، لا مظنة لمأخذ فى الافادة منه . . فلسنا فى تأثرنا بها بدعا فى تاريخ الفن والنقد العالمى ، إذ التعاون العالمى فى تاريخ الأدب والفن ، كالتعاون

العالمي في تاريخ العلم ، كلاهما طريق لـكمال التراث القومي والنهضة به حرصاً على مسايرة ركب التقدم في العالم . وهذا مايتم في جميع الآداب ضرورة لأنه من طبيعة الأشياء التي لا تتخلف ، سواء أراد ذلك دعاة التخلف أم لم يريدوا .

هذا ، ونقصد بالشعر هنا الشعر الغنائي ، ونريد به شعر التجارب الصادقة . فلن نتعرض هنا للصورة الأدبية في شعر المسرحيات أو الملاحم ، لأن الملاحم لم تعد ذات شأن في الأدب العالمي الحديث ، ولأن المسرحيات أصبحت — كالقصة — تعالج نثراً في الأعم الأغلب من حالاتها ؛ سواء في أدبنا الحديث أم في الآداب العالمية الأخرى . ولا يمت بكبير صلة لبحثنا هـذا تفصيل الأسباب العامة التي أدت إلى قصر مفهوم الشعر في العصر الحديث على التجارب الشعرية الخارجية عن نطاق المسرحية أو القصة في مفهومهما الفني الحديث . غير أنه ينبغي أن نذكر مجملا يتميز به مفهوم الشعر في طبيعته الفنية العامة عن مفهوم القصة والمسرحية : فمجال الشعر هو الشعور ؛ سواء أثار الشاعر هذا الشعور في تجربة ذاتية محضة يكشف فيها عن جانب من جوانب النفس ، أم نفذ من خلال تجربته إلى مسألة من مسائل الكون أو مشكلة من مشكلات المجتمع تتراءى من ثنايا شعره وإحساسه فإثارة الشعور والإحساس مقدمة في الشعر على إثارة الفكر ، وذلك على النقيض من القصة أو المسرحية ، فإثارة الفكر من طبيعة العمل الفني فيهما قبل إثارة الشعور . وموقف القاص أو المسرحي مختلف عن موقف الشاعر . فالشاعر قد يهتم بالحقائق الكونية أو الاجتماعية ، ولـكن من حيث صلتها في النفس فاذا تناول العالم الخارجي ، أو نظر في بيئته نظرة شكوى أو تصويب ، فإن العالم وما فيه ومن فيه يتحولون لديه إلى حالة نفسية . ولا نقصد إلى القول بأن الشاعر يحصر همه في نطاق « الذاتية » المحضة ، إذ أن مثل هذه الحالة لا تتصور إلا إذا غاب الشاعر في شعوره عن كل شئ حوله ، وهو في هذه الحالة لن يكون على وعي يتمكن فيه من التعبير الشعري ، ومن إثارة مايريد من صور ، لأنه في تعبيره يعتمد على الأشياء والحقائق والموضوعات التي تحيط به . والصور التي ينقلها في شعره لها مصدرها من الطبيعة والوجود

من حوله ، ولها بذلك صبغة إنسانية عامة ؛ والشاعر يستمدها من خارج نطاق ذاته .

وقد يحتوى الشعر على عنصر قصصي — وهذا العنصر القصصي قالب عام يتخذه الشاعر مجالا لتجربته ، وهو فيه أبعد مايكون من الخضوع لقواعد القصة فى مفهومها الحديث — وقد توحي تجربة الشاعر باتخاذ موقف ذى أثر كبير من حيث دلالته الاجتماعية ، وفى هذا الموقف تتجلى صوره الشعرية قوية تترجم عن آمال واسعة ، أو تبين عن ضيق وقلق من شأنهما أن يتمخضا عن صراع بين الواقع الموجود والمستقبل المنشود . ولـكن الشاعر فى ذلك كله يقتصر على عرض المسائل أو المشكلات فى صور تبين عن حالة نفسية ، ويكفيه فى هذه الصور أن يعبر عن ضيقه بالحالة أو هربه منها . وقد يكون لهذا الهرب معنى السخط والنفور ، مما قد يضفى على هذا الهرب صبغة إيجابية فى نتائجها ، ولـكنها نفسية فى جوهرها ومنشئها .

أين هذا من موقف كتاب المسرحيات والقصص ؟ إن هؤلاء يثبتون أمام المسائل والحقائق ، يفسرون — بمواقف شخصياتهم الأدبية — دواعيها وطبيعتها . وعن طريق عرض المواقف وآراء شخصياتهم الأدبية فيها يحذرون أو يشيدون بما قد ينتج عنها . وأحكامهم فى قصصهم ومسرحياتهم أحكام موضوعية مبررة ، لا يصرحون بها ؛ ولـكن تتراءى من خلال المواقف والشخصيات ، مدعمة بما يشبه البراهين المنطقية ، من الحالات الاجتماعية وعوامل البيئة التى تتحرك فيها الشخصيات ، وصلات الشخصيات بمن سواهم فى مجتمعهم .

ويؤدى كل ذلك إلى خروج كتاب القصص والمسرحيات من حدود ذاتهم استجابة لطبيعة عملهم الفنى ، وعليهم لذلك أن يبرروا ويشرحوا — على نحو فنى — جوانب التجربة وما تحتوى عليه من أحداث وأن يغوصوا فى غمار مجتمعهم ومسائله . ولذا كان لنا أن نقول إن موقف القاص أو مؤلف المسرحية من المسائل التى يعالجها موقف تحليلى ، على حين يظل موقف الشاعر فى صوره تجميعياً أكثر منه تحليلياً .

وقد قلنا إن الشاعر يثير فى تجربته الشعور من وراء عرض الحالة النفسية ، وذلك بالوسائل الفنية فى الصور والصياغة . ولا يستلزم ذلك أن يكون الشاعر فى عمله الفنى ثائر الشعور ، بل إن قوة الانفعال وثورة الشعور لا يتيسر معها إنتاج فنى ذو قيمة ، فلا بد من فترة تهدأ فيها المشاعر ، لتختمر الأفكار التى يؤلفها الشاعر عن طريق تأمله فى تجربته . فالتعبير الفنى أبعد مايكون عن الاستسلام للمشاعر والخواطر استسلاما قد يدفع الشاعر إلى التعبيرات المباشرة أو الجرى وراء الصور التقليدية مما يضر بالأصالة . فلا بد من السيطرة على الحالة الفنيـــة وإخضاعها للعمل الفنى ، بحيث يتوافر للشاعر فى شعره — إلى جانب الإحساس والذوق الفنى — الصبر على بذل الجهد الفنى ، وصدق العزم على مراوضة المعانى وصياغة الصور التى تتراسل بها المشاعر . وهذه المشاعر ، بدورها ، طريق بث أفكار تتمكن من النفس بوساطة الصور الشعرية وموسيقا الشعر ، على أن توحى هذه الصور بالأفكار والمشاعر ولاتدل صراحة عليها . فقوة الشعر تتمثل فى الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور ، لا فى التصريح بالأفكار مجردة ولا فى المبالغة فى وصفها . ومدار الإيحاء على التعبير عن التجربة ودقائقها ، لا على تسمية ماتولده فى النفس من عواطف ، بل إن هذه التسمية تضعف من قيمة الشعر الفنية ، لأنها تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد منها إلى التصوير والتخصيص . فالشعر يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعوراً يتجاوب هو معه ، فيندفع إلى الكشف فنياً عن خبايا النفس أو الـــكون استجابة لهذا الشعور فى لغة هى صور إيحائية لا صور مباشرة ، كما سيتضح ذلك حين نتكلم عن الإيحاء وطرقه فى مقالاتنا هذه . والصور الفنية على هذا النحو تقوم فى الشعر بدور الإقناع والتبرير ، وهو ما يقابل الإقناع الفنى بعرض الحالات والمواقف وتبريرها موضوعيا فى القصص والمسرحيات التى هى بمثابة صور كلية موحية بدورها على طريقتها الفنية الخاصة بها . ومن ثم كانت للصور فى الشعر أهمية خاصة نحاول هنا أن نجلو تاريخها وأثرها .

* * *

ونرى — قبل أن نشرح موقف المذاهب الأدبية الكبرى من الخيال والصورة — أن نبين طبيعة الصورة فى ذاتها ، محاولين قدر الطاقة ألا نسترسل فى دراسات فلسفية أو نفسية قد تبعد بنا عن طبيعة هذه الدراسات الأدبية ، وإن كان لابد لنا أن نورد القدر الضرورى الذى لاغنى عنه فى هذه الدراسة لأنه أساسها النظرى .

فاذا نظرت إلى وردة من الورود فى شكلها وأوراقها وألوانها الخاصة بها ، وتأملت فيها أمامى ، فأنا بصدد شئ من الأشياء خارج عن حدود ذاتى ، مستقل فى وجوده عنى ، يفرض نفسه بمقوماته الخاصة به على الوعى الإنسانى ، بحيث لا أستطيع أن أتحكم فيه بهذا الوعى إيجاداً أو إعداماً . وليس لى دخل فى تغيير شئ من مقوماته لأنها خارجة عن نطاق وعيى التلقائى ، وإن كانت هذه المقومات بمثابة امتداد للذاتى فى حال النظر والتأمل من حيث أنها موضوع الوعى فى وقت من الأوقات . فالوردة هنا أتأملها ، وهى شئ من الأشياء تجاه الوعى التلقائى الذى يتخذ منها موضوعاً له ، ويخضع لها ، ليتعرف على خصائصها ومقوماتها . ولكن إذا أدرت وجهى عن هذه الوردة إلى شئ آخر : شجرة أو نهر مثلا ، فغابت الوردة بذلك عن نظرى ، فانى أظل على يقين أنها لم تصر فى عداد الأشياء المعدومة بتحول ناظرى عنها ، فهى لازالت موجودة لم تفقد وجودها ، ولكنها لم تعد تشغل وعيى . فاذا أثرتها — بعد ذلك — دون أن أنظر إليها ، فإنى أتمثلها بخصائصها التى هى لها حين كانت أمامى . وهذا الذى أتمثله منها — دون نظر إليها — هو صورتها . وهذه الصورة تشغل وعيى الآن ، كما كانت الوردة نفسها تشغله منذ قليل حين كنت أتأمل فيها . ولكن وجود الوردة أمامى فى حالة نظرى إليها هو وجود شئ من الأشياء ، ووجودها — حين أتمثلها فى حال غيابها عن ناظرى — هو وجود صورة هذا الشئ . وكلا الوجودين لا يتميز عن الآخر فى جوهره ، فالمقومات والشكل والوضع تظل فى وعيى هى هى لاتتغير فى الحالين . وعلى الرغم من ذلك يتيسر لكل امرئ أن يفرق بين الوجودين فى نوعهما ، فلا يخلط كليهما بالآخر ، وإن بدا من الصعب لدى كثير تحديد الفرق بين نوعى الوجود للوردة فى حال مثولها وفى حال تمثلها . فوجودها صورة أقل فى

مرتبة الوجود من رؤيتها شيئاً ماثلا أمام النظر ؛ ولـكن وجودها صورة يحتاج إلى جهد ذهنى أكثر من الجهد فى النظر إليها . ووجودها صورة يتعلق بوعيى وحده ، وأنا فيه أكثر ايجابية ؛ ثم إن وجودها صورة يستتبع أنى لا أراها ، فهى غائبة عنى ، أو فى حكم المعدوم بالنسبة لى ؛ وهى فى الصورة ملك لوعيى أتحكم فيها ، فأستطيع أن أنميها أو أطورها أو أغير وضعها دون أن يمس ذلك وجودها الخارجى فى شئ ، وأستطيع كذلك أن أنظمها فى سلك صور أخرى من جنسها أو غير جنسها لعلاقة من العلاقات إرادياً لغاية خاصة .

وفى هذه العملية الذهنية تصبح الصورة ملـكا لعالم الفكر ، بعد أن كانت شيئا من الأشياء . وعلى حسب النظرة إلى الصورة فى علاقتها بالشئ من جهة ، وبالفكر من جهة أخرى ، تنوعت النظرة إليها فى الفلسفات والمذاهب الكبرى الأدبية ، مما كان ذا أثر كبير فى نهضة الشعر أو ركود ريحه فى هذه المذاهب . وذلك للارتباط الوثيق فى تلك الآداب بين الأدب والتيارات الفكرية السائدة فى العصر من جهة ، ثم حاجات الجمهور الموجه إليه ذلك الأدب من جهة أخرى . وهذه حقيقة لا نمل من تكرارها ، وهى ذات أثر خصب فى نهضة الأدب ومشاركته فى الاتجاهات الانسانية للعصر الذى ينتجه . ولهذا لم تكن هذه المذاهب الأدبية مما تفرض فرضاً على عصورها ، بل كانت استجابة للحاجات الفكرية والاجتماعية معا : ونحن نفيد من هذه الدراسة — إلى جانب الكشف عن مصادر تيارات النقد العالمى على منهج علمى — أننا نضع نصب أعيننا أثر مايكون من إحكام الصلة بين أدبنا فى طبيعته الفنية وبين حاجاتنا الفكرية والاجتماعية التى يعد الأدب استجابة وتوجيها لها فى وقت معاً .

ولم يكن للخيال وفلسفته أثر كبير فى الأدب قبل الرومانتيكيين ، على الرغم من دراسة أرسطو للغة ووظيفتها ، والذاكرة وعملها ، ووجوه البلاغة وقيمتها العامة ، وعلى الرغم من عناية العرب بدراسة وجوه البلاغة ، وبتحديدهم قيم عمود الشعر ، ومقياس براعة الشعراء على حسبه ، متأثرين فى بعض ذلك بأرسطو على حسب تأويلهم إياه مما يتراءى فى حديثهم فى

الاستعارة وفى التخييل وتشبيه التمثيل والمعاظلة وما إليها . ويظهر فى كل ذلك ميلهم إلى القصد فى المجاز ، وبيان أن غايته هى الحقيقة ، ثم الكشف عن صور الحجج العقلية وعلاقاتها المنطقية ، وهذا وجه شبه يجمع بين قدامى نقاد العرب والكلاسيكيين لتأثرهما كليهما بأرسطو مع تأويل بعدوا به قليلا أو كثيراً من أصله .

ومع ذلك نرى أن نوجز القول فى آراء الكلاسيكيين فى الخيال والصورة ووظيفة اللغة تجاههما ، وما كان للملك من أثر فى الشعر ، لأن المذهب الكلاسيكى هو المذهب الذى قامت الرومانتيكية على أنقاضه .

ولقد عنى الكلاسيكيون بدراسة المعرفة فى جملتها ، وفيها تعرضوا للصورة وعلاقتها بالشئ من جهة ، ثم بالفكر من جهة ثانية . والصورة عندهم شئ مادى — وفى هذا خلط منهم بين الوعى المتعلق بالصورة والوعى بالشئ . وقد أشرنا إلى الفرق بينهما فيما سبق . والصورة مادية عندهم لأنها نتاج تأثير الأشياء الخارجية على حواسنا . فالانطباعات المادية التى تنتج فى الذهن عن طريق الحواس هى سبب الوعى . وتبدو تلك الانطباعات بمثابة علامات تثير فى النفس بعض المشاعر ، وليست هذه المشاعر سوى فرصة لتكوين الأفكار بوساطة الذاكرة وتداعى المعانى . ولكن الأفكار نفسها طبيعية فينا وليس مصدرها المباشر هو الصورة ، بل الإدراك ؛ لأن الصورة مادية . وعالم الأفكار عندهم متميز كل التميز عن عالم المادة . فالخيال — وهو المعرفة عن طريق الصور — يتميز فى جوهره عن الإدراك . ذلك أن الخيال يمثل نوعاً من المعرفة فى أدنى درجاتها ، وليست الصورة التى تنتج عنه سوى فكرة مضطربة ، لا يمكن أن تؤدى بذاتها إلى الفكرة الصحيحة . فعالم الخيال هو عالم المعارف الزائفة الناقصة . حقا يمكن أن ينتقل المرء من الصورة إلى الفكرة الصحيحة ، بالترقى فى اكتناه عدة صور بعد جمعها وتنظيمها واستخلاص الفكرة من مجموعها ، ولكن ذلك لايكون إلا بالإدراك ، وهو أرقى من الخيال ؛ وهو وحده خاصة الإنسان . وعالم الخيال آلى تتداعى فيه الصور بطريق آلى ؛ أما حقائق العقل فبينها روابط ضرورية ، وهذه الحقائق وحدها هى الواضحة المتميزة المعتسد بها . وللإفادة من المشاعر التى تولدها فينا

الصورة الخيالية ، لابد من السمو عن مستوى الحواس ، والاعتماد على قوة الإدراك لتتضح الأفكار . وفى عملية الادراك يرجع المرء إلى قائمة من الأفكار المدركة بعيدة كل البعد من الانطباعات الحسية التى تولدها فينا الصورة فى بادئ الأمر .

وفى هذه الفلسفة العقلية يتضاد عالم الخيال والصور مع عالم الحقيقة والعقل . فليست الصور المادية طريقاً للفكرة . فالفكرة هى مايدركه العقل مباشرة ، وقيمة اللغة تنحصر فى دلالتها على الأفكار لا على الصورة . يقول ديكارت : « وإنما تكتسب الكلمات صفاتها العامة الإنسانية بدلالتها على الأفكار ، لا بد لالتها على الصور » . ويحذر باسكال من الصور التى تعلق بالكلمات فتضلل المرء عن الحقيقة . وعنده أن هذه الصور تأتى من دلالات الكلمات والعبارات المجازية ، أو من المعانى التى تدل دلالة تبعية عليها الكلمات والعبارات بسبب جرسها وموسيقاها ، حين تثير فى النفس انفعالات خاصة ليست من طبيعة الكلمات فى أصل وضعها . ولن نستطيع أن نصل إلى الحقيقة إلا بتطهير الكلمات من هذه المعانى الثانوية التى تضيفها المخيلة . فلسنا فى حاجة إلى الصور والمجازات إلا بقدر ضئيل ، وفى قصد ، فى سبيل تحريك النفس وإثارتها للتعرف على الحقيقة .

وعند الكلاسيكيين أن الخيال يجب أن يظل تحت وصاية العقل ، لأن الخيال فى ذاته « غريزة عمياء » ، وهو « قسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان» ولذا أشادوا بسلطان العقل فى أجناس الأدب جميعاً ، ومنها الشعر الغنائى . وقد سجل الشاعر « بوالو » هذه القاعدة فيما سجله من قواعد الكلاسيكيين حين قال : « فلتحبوا دائماً العقل . ولتستمد دائماً مؤلفاتكم منه وحده كل مالها من رونق وقيمة » .

ويقول « لا برويير La Bruyère » الكلاسيكى الفرنسى :

« يجب ألا تحتوى أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال ، لأنه لا ينتج غالبا إلا أفـكارا باطلة صبيانية ، لا تصلح من شأننا ، ولا جدوى منها فى صواب الرأى . ويجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم والعقل الراجح ، وأن تكون أثراً لنفاذ البصيرة » .

وقد كان تقديم العقل ووضع الخيال تحت وصايته عند الكلاسيكيين صدى لتأثرهم بأرسطو بالشراح الكلاسيكيين قبل أن يكون أثراً من آثار الفلسفة العقلية . وقد استقرت القاعدة وعظم خطرها بسبب هذه الفلسفة. ولكن العقل فى النقد الأدبى الكلاسيكى لم يكن له على وجه الدقة نفس المعنى الذى كان له عند ديكارت وتلامذته . فلم يسلك النقاد الكلاسيكيون فى الأدب مسلك ديكارت ، فيدعوا باسم العقل إلى القضاء على الأفكار السابقة قبل بناء فكرة جديدة ، على نحو مافعل ديكارت فى منهجه فى الشك ، بل إنهم اتخذوا من العقل وسيلة لاتباع السائد المألوف الذى يقره جمهورهم . وعلى حد تعبير أحد الكتاب : « كان العقل عالك ولكن أرسطو هو الذى كان يحكم » . وهم يعارضون العقل بالخيال ، وبالذوق الفردى ، وبمهاجمة السائد المألوف من العادات والتقاليد وقواعد الفن الموروثة .

فنى الشعر الكلاسيكى يتجلى القصد فى الصور ، ومسايرتها للمستقر الثابت من النظم والعادات ، فخير الكتب عندهم هو مايقرأ فيها كل إنسان أفكاره ، حتى كأنه يعرفها سلفاً على حد تعبير باسكال . فالحقيقة التى ينشدها الكلاسيكى هى التى تواضع عليها الجمهور وهم الصفوة السائدة ، وفى هذا يقول « بوالو » :

« لا شئ أجمل من الحقيقة ، وهى وحدها أهل لأن تحب ، ويجب أن تسيطر فى كل شئ ، حتى فى الخرافات حيث لا يقصد بما فى الخيال من براعة إلا جلاء الحقيقة أمام العيون » . فيجب أن تمر كل الصور والعبارات فى مصفاة العقل — فى معناه السابق — حتى تخرج مقبولة لا تفجأ الجمهور ولا تمس ما استقر لديه .

يحكى الكاتب الناقد الكلاسيكى « بوهور » «Bouhours» على لسان شخصية من شخصياته الأدبية « أرست » أنه يقول لصاحبه الذى استسلم لأحلامه مصوراً منظر البحر أمامه : « إن هذا الحلم الذى استسلمت إليه كان جد معقول » .

وقد كان الأدب الكلاسيكى خصباً فى الشعر الموضوعى؛شعر المسرحيات حيث كانوا يحتذون حذو أرسطو فى نقده على حسب مافهموه منه مهتدين فى

هذا الفهم بالشراح الايطاليين ، وحيث كانوا يضعون النماذج اليونانية والرومانية نصب أعينهم فى خلقهم الأدبى ، فنضج التحليل النفسى فى شخصيات مسرحياتهم وذلك لاتساع آفاقهم فى هذه الناحية ، وخروجهم من نطاق أدبهم إلى الأدب والنقد العالميين لعصرهم .

ولـــكن الدعوة إلى العقل والتهوين من شأن الخيال على نحو ما شرحنا كانا خطراً على الشعر الغنائى ، وهو موضوع دراستنا هنا ، فنضب فيه الخيال وتوالت صوره على جـــلاء المعانى المطروقة . وقد حدا ذلك ببعضهم وهو « سانت ايفر يمون » إلى التهوين من شأن الشعر نفسه وتهجينه باسم العقل لأن الفكرة الواضحة فى النثر مفضلة على التصوير الخيالى الذى مجاله الشعر وقد هجا هذا الناقد هو ميروس والشعراء الأقدمين ، وبهذا هزل شأن الشعر فى الأدب الفرنسى ، وظلت الحال كذلك حتى العصر الرومانتيكى . فكانت المعانى تساير المألوف ، وتنتظم فى سلك العقل ، ويضوئل فيها الخيال الفردى ، والاعتماد على الصور الذاتية . بل إن الشعر الغنائى نفسه كان قليلا فى العصر الكلاسيكى إذا قيس بالشعر الموضوعى فى المسرحيات ، استجابة منهم للدعوة إلى العقل والتهوين من شأن الصور الخيالية على نحو ماشرحنا .. كما كانت موضوعات هذا الشعر نفسه فى جملتها مطروقة مألوفة تقليدية : من تعزية أو مقطوعات غزلية ، أو أشعار دينية أو مدح أو رثاء : أو وصف بعض مناظر الطبيعة وفصولها ، والنوع الأخير أقل الأشعار الغنائية حظاً فى الأدب الفرنسى الـــكلاسيكى .

ويلحظ القارئ وجوه شبه بين هذه الموضوعات وكثير من موضوعات الشعر العربى القديم . ولا نقصد بحال أن نصف الشعر العربى القديم بأنه كلاسيكى ، فلم يكن فى الأدب العربى مذاهب أدبية تقابل المذاهب التى نشير إليها هنا . . وطبعاً لانقصد كذلك إلى القول بأن هناك تأثراً متبادلا بين الأدبين العربى والأوروبى فى تلك العصور . ولـــكن وجوه الشبه فى بعض الموضوعات ، وفى كثير من المعانى فى الأدب الـــكلاسيكى وأدبنا

العربى ، ترجع إلى أن العصر الكلاسيكى يشبه عصور شعرنا القديم فى أنه كان يمثل الاستقرار . فكان للنظم والتقاليد والعادات سلطان تقليدى ظهر أثره فى قواعد النقد التقليدية الكلاسيكية ، وهو نظير ماكان سائداً فى الشعر العربى القديم والنقد كذلك من حيث اتخاذهما الشعر الجاهلى نموذجاً لهما على مر العصور . ويفهم كل من له إحاطة بالنقد العربى أنه ، فى اتجاهه العام ، يحتوى ضمنا على شبه اتفاق على اتباع محاكاة الأقدمين ، وهو مايقابل نظرية محاكاة الأقدمين فى الكلاسيكية ، وهى نظرية دعا إليها كتاب عصر النهضة والشراح الإيطاليون ، ثم استقرت فى العصر الكلاسيكى ، على منهج وقواعد نكتفى هنا بالإشارة إليها . ولكن محاكاة الأقدمين عند الكلاسيكيين كانت تعنى محاكاة اليونان أو الرومان أو النابغين من الإيطاليين . ومنذ عصر النهضة حذر أصحاب نظرية محاكاة الأقدمين من تقليد الكتاب من نفس اللغة لسابقيهم من أمتهم ، وبينوا ضرر ذلك وأفاضوا فيه . فكان تقليد الكلاسيكيين أرحب أفقا وأخصب أثراً فى شعر المسرحيات والملاحم ، ولكنه لم يأت بثمار ذات شأن فيما يخص الشعر الغنائى .

هذا موجز لما نرى من أسباب بعض وجوه الشبه بين موضوعات الشعر الغنائى الكلاسيكى فى الأدب الأوروبى ونظيرتها فى الشعر العربى القديم . على أنا لا ننفى بذلك أن هناك وجوه فروق كثيرة سنشير إليها فى دراستنا للمذاهب التى تلت الكلاسيكية . وفى كل ما ذكرنا ونذكر إنما نتبع الأعم الأغلب من الحالات والتيارات ، ليتيسر لنا الحكم العام على آداب عصور بأكملها ، ويهمنا من بيان هذه التيارات العامة فى الآداب الكشف عن اتجاهات النقد العامة العالمية فيها وأثرها ، كما قلنا فى صدر هذا الباب .

ونورد هنا شاهدا للشعر الكلاسيكى الغنائى . . بعض أبيات من قصيدة الشاعر الكلاسيكى «مالرب» F. De Malherbe يعزى بها صديقه « دى بريبه » فى موت ابنته الصغيرة :

« أى دى بريبه أيبقى إذن ألمك خالداً ، يوسوس به الحب الأبوى إلى نفسك ، فلا يزال يزاد ؟ ! أو تكون كارثة ابنتك بنزولها فى اللحد —

والموت هو المصير العام – بمثابة متاهة يضل فيها رشدك ، ولا يثوب ؟ ! أدرى أى مفاتن كانت تحفل بها طفولتها ، ولا أريد أن أهون من شأنها ؛ أيها الصديق المصاب ، حين أحاول أن أقوم بالعزاء . ولكنها كانت من هذا العالم حيث تلقى أجمل الأشياء أسوأ المصير . ووردة كانت ، فكان لها عمر الوردة فترة صباح . ثم هبك نلت سؤلك فعمرت ، ولم تفارق العيش إلا بعد أن ابيض منها الرأس ، فأى مصير آخر كانت ستلقاه ؟ – أتحسب أنها فى عالم السماء كانت ستحظى بترحاب أعظم لو علاها الكبر ؟ أو كان سيخف شعورها بوطأة تراب القبر وزحف دود الكفن ؟ . . . لاتجهد ، إذن ، فيما لا جدوى له من نواح ، واستسلم للمصير ؛ وهم بالطيف طيفا ومن الرماد الخابى أطفئ جذوة الذكرى . . . »

ولنفس الشاعر من قصيدة يمدح بها الملك ، وهو نظير شعر المناسبات فى أدبنا :

« . . إن الرهبة من ذكره ردت مدننا حصينة ، فلم تعد أسوارها وأبوابها فى حاجة إلى حراسة . ولن يسهر الحراس على قمة قلاعها ، وسيجد الحديد فى فلاحة الأرض مجالا أفضل للعمل . والشعب الذى يرعد من أهوال الحرب ، لن يسمع بعد من دقات الطبول سوى دفوف الرقص . إن هذا الملك حرب على الرذائل فى عصر سادت فيه : من بلادة التعطل أو رخاوة الملذات التى سارت بنا إلى أبعد المخاطر . وستعود الفضائل متوجة بالنصر ، وعطاياه العادلة يمنحها ذووالمواهب ، فتبعث الفنون زاهرة زاهية . . . أيها الملك ، لقد أعدت إلينا سعيد مقادرنا ، ولن نرى ، بعد ، تلك السنين الشرسة التى لم يجن منها أسعد الناس سوى الدموع ، وستعم كل الخيرات الأسر ، وحصاد حقولنا سيجهد المناجل ، وستتجاوز الثمار ماتبشر به الزهور » .

وفى صور الشعر السابقة يظهر الطابع الكلاسيكى للشعر الغنائى ، فى

موضوعات المسالمة ، ومعانيه العقلية، وخياله المتحفظ الضئيل الذي يتراءى في قصد .

وقد تبدلت حال الشعر الغنائي وصوره بعد العصر الكلاسيكي ، نتيجة لعناية الرومانتيكيين ومن وليهم بالخيال وقيمته ، وأثر مايولده في النفس من صور . ونرجو أن نتناول دراسة الصورة في هذه المذاهب ، في الفصول القادمة .

فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكيين

رأينا كيف كانت الصورة عند الكلاسيكيين تابعة لنظريتهم فى المعرفة وكانت تمثل لديهم الدرجة الدنيا للمعرفة ، إذ يستعين بها الادراك ابتداء عن طريق التداعى ، ولكنه لا يلبث أن يتجاوزها إلى درجة المعرفة العليا الممثلة فى الأفكار التجريدية . والادراك قوة تجريدية مستقلة عن صور الحس ، وهو خاصة العقل : ولذا هونوا من شأن الخيال والصورة .

وفى أوائل القرن الثامن عشر خطا لايبنتز (١٦٤٦ — ١٧١٦) ومن سار على نهجه من فلاسفة الكاثوليكيين خطوة جديدة فى إدراك الصورة ، فعلى الرغم من أنهم ظلوا يرونها وليدة قوى الحس ، وأن الإدراك أسمى منها لأنه خاصة العقل ، فإنهم مع ذلك أولوا الصورة أهمية خاصة ، إذ الصورة للفكرة كالجسم من الروح ، والإنسان — كما قال أرسطو — روح مرتبطة أوثق رباط بالجسم ، ولا وجود لها بدونه ؛ وكذلك الفكرة ، لا وجود لها بدون أشياء محسوسة تتعلق بها ، وهى الصور التى ينظمها العقل بالتداعى . وهؤلاء على وفاق مع الكلاسيكيين الخلص فى أن الصورة أضعف من الادراك ، ولكنهم يرون أن من صفات الإنسان أن يتوقف كل كمال فيه على ضعف ، فلا وجود لفكرة بدون صورة ، كما لا وجود لروح بدون جسم .

ويمكن أن تكون هذه الفكرة نواة فى فلسفة أرسطو ، حين قرر أن الإنسان لا يمكنه أن يفهم شيئا أو يستفيد علما إذا لم يحس ، ولا يستطيع أن يزاول نشاطه الذهنى دون عون من الخيال أو الوهم (١) .

ولكن لايبنتز ومن ساروا على نهجه لا يحصرون الخيال فى دائرة

---

(١) انظر : Aristote : De Anima, 111, 8,437 a, 8

الأفكار الواضحة المتميزة كما هي الحال عند « ديكارت » والـكلاسيكيين جملة ، وإنما يرون الجمال في الأفـكار الحلية المتصلة بمدركات الحواس ، أي في الصور .

ومن ثم بدأ تحول عجيب في موقف الفلاسفة ونقاد الأدب من الصورة ومن الاستيطان الذاتي . فالفكرة ليس لها وجود حقيقي يظفر به وعي المرء مباشرة ، والتأمل النفسي هو الذي يولد الصورة ، وهي الدلالة المحسوسة على الفكرة ، وهي وحدها مظهر الجمال (١) . وفي هذا التحول تغير معيار الصورة فبعد أن كان الكلاسيكيون الخلص يجعلون المشاعر النفسية خاضعة في الفن لقواعد الفكر ، ويخضعون بذلك العبقرية للصنعة ، والخيال للعقل ، اتجه الفلاسفة في القرن الثامن عشر — وخاصة في النصف الثاني منه — إلى الاعتداد بالصور التي تكشف عن خواطر الشاعر ومشاعره . لأنها مظهر الجمال في التصوير الفني . وبذلك تهيأ للاتجاه الرومانتيكي أن ينهض ويستقر على أنقاض الكلاسيكية .

ولم يتم هذا النصر للرومانتيكية بين عشية وضحاها لأنه كان نتيجة تمخضت عنها جهود الفلاسفة والنقاد قرابة قرن من الزمان ، فيه تطورت الأسس الجمالية للفن والمعايير العامة لنقد الشعر ، كما تغير مفهوم الشعر نفسه ، وتبع ذلك اعتبارات فنية واجتماعية في الصورة الأدبية ، حققت بها الرومانتيكية ثورة في الشعر العالمي كله . ولا بد أن نوجز القول في بيان هذه الجهود الفلسفية والفنية التي بها تم التحول من وجهة النظر الكلاسيكية إلى الاتجاه الثوري الرومانتيكي ، وهي تمس ثلاث مسائل : قيمة نظرية المحاكاة وعلاقتها بأصالة الفنان أو الشاعر ، ثم مكانة الشعر ومفهومه في ضوء تأويل نظرية المحاكاة أو إهمالها ، ثم تغير النظرة إلى الخيال ووظيفته في توليد الصورة نتيجة لذلك ، كي نسوق بعد ذلك مجمل المبادئ الفنية في خلق الصورة في شعر الرومانتيكيين ونقادهم .

* * *

(١) انظر : Sartre : L'imagination, P. 31 - 33

معلوم أن أرسطو لم يلق بالا للشعر الغنائى ، ولم يعتد بسوى الشعر الموضوعى شعر المسرحيات والملاحم ، ورسالة الشاعر عنده هى تمثيل الأحداث الخارجية والأشخاص . فالشاعر لايكون شاعراً بفخامة العبارة أو صياغة الصور . ولـكن براعته فى رسم سير الأحـداث وتطورها ، وإحكام حلقات الحكاية ، بحيث يستتبع بعضها بعضاً . وقد وضع أرسطو لذلك ما وضع من نظريات : نظرية المحاكاة ، والوحدة العضوية ، والتطهير . وقد نشأ الشعر — فيما يرى أرسطو — عن غريزة المحاكاة : أى محاكاة المرء لما يحيط به مما هو خارج عن نطاق ذاته ، وهذه الغريزة أصيلة فى الإنسان منذ الطفولة ، وبها يتعلم الطفل اللغة ، ويندمج فى عالمه أول عهده به ، وبها يخلق الشاعر الأحداث والحكايات فى مسرحيته محاكاة للعالم الخارجى . . والحكاية عنده هى « مبدأ المأساة وروحها » . وربط أرسطو بين الأفعال فى الحكاية والأخلاق فيها ، « لأن الشعراء يحاكون أفعالا أصحابها بالضرورة إما أخيار وأما أشرار » . والحكاية المحكمة فنيا تكشف ضرورة عن خلق أصحابها ، والوقوف على الخلق على هذا النحو يحرك الإرادة إلى العمل ؛ ويثير عاطفتى الخوف والرحمة اللذين يؤديان إلى التطهير من الانفعالات الضارة » . ومن أجل هذا كانت الأفعال فى الحكاية هى الغاية من المأساة . والغاية فى كل شئ أهم مافيه »(١).

ولهذا يرى أرسطو أن الشاعر صانع حكايات وأفعال قبل أن يكون صانع أشعار أو صور . وبهذه الآراء تأثر الكلاسيكيون أبلغ تأثر ، فرفعوا من شأن الشعر الموضوعى ، وجعلوا الغاية منه خلقية عملية ، وأقلوا من الشعر الغنائى وهونوا من شأنه ، وكرهوا فيه الإغراق فى الخيال .

وقد ثار عليهم فلاسفة علم الجمال ونقاد الأدب ممن مهدوا للرومانتيكية أو انضموا تحت لوائها ، فتعرضت نظرية محاكاة أرسطو لاعتراضات كثيرة : فنهم الفيلسوف الفرنسى « ديدرو » (١٧١٣ — ١٧٨٤) ، كان يرى أن الفنان خالق لا يحاكى الطبيعة ، ولـكنه يحاكى مايجرى فى دخيلة نفسه ، وما يخلقه لا وجود له فى الطبيعة مجتمعا فى الصورة التى صورها . والفن يجمل

---

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥١ ، ٢٧ — ٣٢ وكذا الفصل السادس منه .

الطبيعة ، وكأنه يضرب المثل كى نحاكيه الطبيعة ولا نحاكيها . ثم إن عمل الفنان يتوقف على الخيال والشعور ، كما يقول « ديدرو » : لا أقصد إلى أن الطبيعة ليست فيها آيات جلال وروعة ، ولكنى أعتقد أنه إذا وجد من هو جدير حقاً بالوقوف عليها . فهو ذلك الذى يشعر بها فى نفسه عن طريق خياله وعبقريته » .

وقد نمى هذه الأفكار سواه (١) ممن تلوه ، فقسموا المحاكاة إلى قسمين : محاكاة خارجية للأحداث والأشخاص على نحو مارأى أرسطو ، ومحاكاة داخلية للعواطف والمشاعر . والأولى موضوع المسرحيات والملاحم ، وهى أدنى درجة ، لأنها لاتنبع من نفس الشاعر ، والثانية موضوع الشعر الغنائى ، وهو الشعر الحق ، لأصالتها فى ذات الفنان . وأخص خصائص الشعر موسيقاه وصوره . ولا يتوافر لها الكمال إلا إذا صدرت عن ذات الشاعر . والشعر الغنائى لا يعتمد على الحدث والفعل ، ولكن على الخيال والصورة .

وليس الشعر فى نشأته مدينا بشئ للمحاكاة الخارجية كما فهمها أرسطو ، ولكن للمحاكاة الذاتية والعواطف المشبوبة ، حين يشعر المرء بحاجته إلى التعبير عما يجيش بذات نفسه . ولذا كانت أقوى الأشعار وأقدمها هى ماقيلت فى مدح الآلهة ثمرة للشعور الدينى . وحتى الشعر الدرامى نفسه الذى هو فى طبيعته خاضع للمحاكاة الخارجية يرجع فى نشأته إلى الأغانى الدينية التى كانت تنظم فى مدح « باخوس » أو « ديونيسوس » إله الخمر عند اليونان . فالشعر فى نشأته تاريخياً ، وفى جوهره فنياً ، لا يكون شعراً إلا بما يحتوى عليه من عناصر غنائية ذاتية تعتمد أول ماتعتمد على الصور ، وفى هذا الاتجاه انتقل الشعر من اعتماده على الحدث إلى اعتماده على الصور ، (٢) ولم يعد الشاعر صانع حكايات كما قال أرسطو ؛ وإنما أصبح الشاعر هو صانع الصور . ولغة الخيال والصور تفضل فى الشعر لغة العقل .

---

(١) منهم : William jones, Lowth

(٢) هذا مايشرحه :

Bishop Rebort Lowth : Lectures on the Hebrew Poetry, 11, chap XIV, XVII

يقول « لوث » فى مطالعاته التى نشرها عام ١٧٥٣ : « لغة العقل باردة معتدلة ، أقرب إلى الدنو منها إلى السمو ، وهى ثمرة الفطنة والنظام ، وهمها الأول فى الوضوح ، خوفاً من أن يغمض فيها شئ أو يختلط بسواه . أما لغة العواطف فهى مختلفة كل الاختلاف ، ففيها تنطلق التصورات فى مجراها العارم ، تكشف عن الصراع النفسى ؛ ولتشرق خاطفة جارفة ، فتوقع فى أسرها (دون قياس أو دراسة) كل ماهو حى قوى عصى المراس . وموجز القول أن العقل يتكلم حرفياً ، والعاطفة تتحدث شعرياً » .

ونتيجة لهذه الدعوات وأمثالها ضعف شأن المدح التقليدى ، وهان الشعر الخلقى والتعليمى ، وسمت مكانة الشعر الغنائى على حساب الشعر الموضوعى. ونذكر من هؤلاء النقاد الناقد الألمانى « هردر » الذى يقول : « الشعر الغنائى هو أتم تعبير عن الانفعال أو عن التصور فى أعلى درجات إيقاعه اللغوى » . والشاعر — عند هردر — لا يقلد الطبيعة ، لأنه هو نفسه خالق آخر يعتمد فى خلقه على الصور . وقد كانت الكلمات عند الإنسان الفطرى صورة للأفكار وأساساً للنظم الإنسانية ، إذ كانت الكلمات — مثل الأشياء — صورا ذات معان ترمز للألوهية أو لقوى الطبيعة . وفى عهود الانسانية الأولى تضافرت هذه الصور على خلق الأساطير والنظم الفطرية . وهذا هو عهد الشعر الحق توافر فيه للكلمات أقصى مابلغته من سلطان فى التصوير (١) . ولكن الكلمات فقدت هذه القوة التصويرية فى عهد العقل والتجريد والتقدم الآلى ؛ فمات الخيال ، على أن الأمل لا يزال قويا فى دعم نهضة نفسية روحية فى المستقبل ، وهذا هو الأمل فى الشعر الغنائى الذى يعتمد على بعث القوى التصويرية فى الكلمات . ويرى « فريدرش شليجل » من نقادالرومانتيكيين الألمان (١٧٧٢ — ١٨٢٩) ، أن الشعر بما يحوى من صور هو الأصل الحى الخالد للغة ، وهو طريق تقدم الإنسانية إلى الكمال . وإذا كانت الصور فى العهود الفطرية ذات قوة كبيرة لاعتمادها على الأساطير ، فإنه يمكن أن

(١) فى الحقيقة يتبع هردر فى ذلك الفيلسوف الإيطالى فيكو Vico (١٦٦٨ — ١٧٤٤) فى كتابه : العلم الجديد Scienza Nuova

تخلق لنا فى عهودنا الحديثة صورا ذات سلطان لا يقل عن تلك الأساطير ، إذا اقتبسنا هذه الصور من المثل الإنسانية الحية التى تمخضت عنها الفلسفة أو العلوم الطبيعية ؛ بل يذهب « فريدرش شليجل » إلى أبعد من ذلك حين يرى نشدان هذه الصور فى تجسيم قوى الطبيعة وتقديسها . فقد كانت الأفكار صوراً للألوهية فى عهود الوثنية الأولى ، ولم يضعف سلطان هذه الصور حين انتقلت من دلالتها على الألوهية إلى الرمز لقوى الطبيعة نفسها . فالقوى التشكيلية للحديد بالنار كان يمثلها « فولـــكانس » إله النار والحديد عند الرومان ، ومبدأ اللاشكل الذى يتصف به الماء فكان مصوراً فى « نيبتونس» إله الماء . والشعر فى هذا المعنى طريق التوفيق بين ألوان الصراع النفسى حين يحتدم بين المرء وما يحيط به ومن يحيط به ، وهو يتصل بأقدس مافى النفس من قوى اللاشعور . ويرى الشاعر الألمانى الرومانتيكى « نوفاليس » أن الشعر فى تصيره عن دقائق النفس يتجاوز المعلوم إلى المجهول ، والواضح إلى المستقر والثابت إلى العرضى ، فهو ينفذ إلى تصوير مالا يستطاع تصويره ، وإلى رؤية مالا يرى « ولهذا كانت له صلة قوية بالحاسة التى لا تتوافر إلا للأنبياء ، كما أن له صلة بالروح الدينى ، وبالانجذاب الروحى » . وهو لذلك أعمق دلالة من العلم الذى يقف عند القوانين الآلية لظواهر الأشياء ، كما يعتقد ذلك الفيلسوف الألمانى « شلنج » . ولغة الشعر هى لغة الأخيلة والصور « وهى لغة نبوية تتجلى رموزها موجودات وصوراً . (١) وتردد مدام « دى ستال » وهى أول داعية للرومانتيكية فى فرنسا — صدى هذه الآراء الألمانية إذ تقول : « فى داخل كل امرئ مشاعر ذاتية فطرية لا اكتفاء لها بالأشياء الخارجية وخيال الرسامين والشعراء هو الذى يكسب هذه المشاعر صورة وحياة » (٢) .

وقد كان الفيلسوف الألمانى كانت (١٧٢٤ — ١٨٠٤) أعظم من أثروا فى آراء الرومانتيكين فى بيان قيمة الخيال ، وعظم أثره ، فى فلسفته

---

(١) انظر : W. K. Wismatt, op. cit. p. 373, 375

(٢) انظر: Mme de Stael : De L'Allemagne, 3e Partie, Chap, VIII:

أن الخيال المحض « وظيفة النفس التي لا غنى عنها » و « والخيال قوة الحدس ، ولا حاجة به إلى حضور موضوعه حسيا » . وهو ذو صلة بالحواس التي نأخذ عنها معارفنا الدنيا ، ولكنه يستقل عن هذه الحواس في أنه يستطيع وحده أن يكون صوراً دون ضرورة مثول الأشياء الحسية أمامه . فإذا اقتصر على توليد ما مر بالحس قبل من مرئيات فهو الخيال العام . أما إذا تجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من المرئيات السابقة وهي في ذاتها أصيلة لا عهد للمرئيات الواقعية بها ، فهو الخيال الإنتاجي . وهو قوة حرة تقوم بالمقارنة والتركيب والتمييز ، وتربط الصور بغير موضوعها الأول ، بتخصيصها بموضوع آخر تستعيض به عن موضوعها الأول . والخيال الإنتاجي في أعلى درجاته هو الخيال العلوي « وللمعرفة ثلاثة أصول ذاتية : الحساسية والخيال والحدس ، ويمكن أن يعد كل منها تجريبياً — وهو كذلك في تطبيقه على الظاهرات الخاصة — ولكنها جميعاً عناصر أو أسس لا بد منها سلفاً كي يكون القيام بالتجربة ممكنا » . وإذا كانت قدرتنا على المعرفة مبنية على أصلين تقليديين هما : الحساسية وقوة الإدراك ، فإن الخيال العلوي — وهو الذي تستعين به قوة الحدس — قوة أساسية بالنسبة لهذين الأصلين معاً ، وعلاقته بهما ليست خارجية ، ولكنها علاقة التنظيم والتكوين والتوحيد ، لأنه يوحد ما بين المعرفة في أدنى درجاتها عن طريق الحواس ، والمعرفة في أعلى درجاتها عن طريق الإدراك ، فهو الذي يسيطر على كل أنواع المعرفة . ولا تتيسر المعرفة للانسان بدونه . ويضيف « كانت » إلى ذلك قوله : « قلما يعي الناس قدر الخيال وخطره » . وقد كان لرأي « كانت » في الخيال تأثير أي تأثير في فلاسفة الرومانتيكيين مثل : مدام دي ستال « في فرنسا » ، و وردزورث » و « كولردج » في انجلترا . وكان الأخيران أعظم من بحث في الخيال ، ووظيفته الفنية في الشعر ، والتفرقة بينه وبين الوهم .

* * *

يفرق « وردزورث » بين الوهم والخيال ، ويقرر سمو الثانى وفضله على الأول . فالوهم سلبى يغتر بظاهر الصور ويسخرها لمشاعر فردية عرضية أما الخيال فهو « العدسة الذهنية التى من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة فى شكلها ولونها » . والخيال « وعى ذو سلطان ثابت الدعائم ، ولا يهتدى المرء إليه ، لأنه يعجز عن الوقوف على عظمته ، إلا إذا عرفه عن طريق الشعور ، وحينئذ لا تستطيع قوة أخرى من قوى العقل أن تضعفه أو تفسده أو تنقص منه » (١) .

ويقسم « كولبردج » الخيال إلى نوعين : الخيال الأولى ، والخيال الثانوى . والأول هو القوة الحيوية ، والعامل الأول فى كل إدراك إنسانى . ويقابل مايدعوه « كانت » الخيال الإنتاجى . وكل إدراك علمى لا بد فيه من هذا النوع من الخيال ، والخيال الثانوى صدى للخيال السابق ، ويصطحب دائماً بالوعى الإرادى . . وهو يتفق مع الخيال الأول فى نوعه ، ولكنه يختلف عنه فى درجته وطريقة عمله ، لأنه يحلل الأشياء ، أو يؤلف بينها ، أو يوحدها ، أو يتسامى بها ، ليخرج من كل ذلك بخلق جديد . . وهو الخيالى الجمالى ، وهو القوة العليا على تمثيل الأشياء ، ويتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأول من مدركات ، فيحولها إلى تعابير بمثابة الجسم للأفكار التجريدية ، والخواطر النفسية التى هى فى أصلها مدركات عقلية محضة والطبيعة — كما يراها الشاعر — رموز للحياة الفكرية التى يمارسها المرء أويشارك فيها (٢) .

أما الوهم « فهو لا يلعب من دور سوى التثبيت والتحديد ، فليس الوهم سوى نوع من الذاكرة حررت من نظام الزمان والمكان . وقد يتعاون الوهم مع الظاهرة التجريبية للارادة التى تعبر عنها بالاختيار ، ولكن فى حال

---

(١) W.K. Wimsatt, op. cit, P. 381 - 388

(٢) انظر : Coleridge : Biograpia Literaria, chap. XII.

الذاكرة العادية لابد أن يستقى الوهم مواده جاهزة عن طريق التداعى »(١)«. و فكولبردج » يخالف « وردزورث » فى التفريق بين الخيال والوهم ، ويقبل نوعاً من التركيب والامتزاج بينهما .

ويتلاقى « بودلير » مع « وردزورث » و « كولبردج » فى أهمية الخيال ، ولا يقصد به مايريده عامة الناس من الوهم ، فالخيال قوة خالقة تحليلية تجميعية معاً . وهو الذى علم الإنسانية الأولى معنى الرموز فى الطبيعة ، وبث فيها الروح الخلقية والشعرية عن طريق الأساطير . ويرى بودلير — وهو رومانتيكى فى رأيه هذا — مارآه « كانت » من سيطرة الخيال على جميع الملكات الأخرى ، ولا غنى عنه للعلم نفسه : « فاذا يكون العالم بدون خيال ؟ ليكن محيطا بكل ماقاله العلم من قبل فى دراسته ، ولكن أنى له بدون الخيال أن يقف على القوانين العلمية التى لم تكتشف بعد؟ فالخيال هو السبيل إلى الحقيقة ، وما الممكن إلا قسم من أقسام الحقيقة . والخيال يمت بصلة إلى اللانهائى . . . وما العالم المرئى إلا مخزن للصور والمشاهد ذات الدلالة ، والخيال هو الذى يضع كلا منها فى موضعه ، ويكسبه قيمته الخاصة به . والعالم كله بمثابة المواد الغفل فى حاجة إلى الخيال الذى يمثله وينظمه ، ويجب أن تخضع جميع قوى النفس للخيال الذى يسخرها جميعاً لسلطانه » (٢) .

وقد كان للاعتداد بالخيال على هذا النحو نتائج فنية فى الصورة الشعرية ، بها أثرت الرومانتيكية فى الشعر العالمى ، ولا زال كثير منها حيا فى شعر المذاهب التى تلت الرومانتيكية . وقدآن لنا أن نوجز القول فيها .

وأولى هذه النتائج الفنية هى عضوية الصورة . ذلك أن الشعر الغنائى لا يعتمد على الحدث ، ولكن على الصور ، كما شرحنا . ولكل صورة فى القصيدة وظيفة تتعاون بها مع قريناتها من الصور الأخرى كى تحدث الأثر الذى يهدف إليه الشاعر . فكانة الصور فى القصيدة تقابل مكانة الأشخاص

---

(١) انظر المرجع السابق ص ٢٠٢

(٢) انظر : Baudelaire : œuvres, ed. delapléiade

فى الشعر المسرحى أو الملحمى عند الكلاسيكيين . ولا يتيسر للصورة تأدية وظيفتها إلا إذا وقعت موقعها الخاص بها فى وحدة العمل الشعرى ، بحيث يتوافر له مع الصدق جمال التصوير وكماله . وتبعا لذلك يكون مجموع القصيدة ذا وحدة عضوية أيضا : أى وحدة حية كاملة ، فتؤدى الصور الجزئية وظيفتها فى داخل نطاق هذه الوحدة بتعاونها معاً على خلق الأثر المقصود . وتخضع القصيدة فى ذلك لروح داخلية فيها ، يخلقها الشاعر حين يلحظ برهف إحساسه الفنى وحدة المجموع ، ووظيفة أجزائه . وفى ذلك يرى « ويلهلم شليجل » أن خاصة الشعر الرومانتيكى أنه عضوى على نقيض الشعر الكلاسيكى ، فإنه آلى ، لأنه يخضع لقواعد عامة خارجة عن طبيعته الفنية.

والصورة الشعرية العضوية وسيلة الكشف عن الحقائق النفسية ، والخلجات الشعورية ، عن طريق الحدس والخيال . فترتسم الحقيقة واضحة محسوسة ، لا منطقية مجردة ، ويتعاون على رسمها المضمون والشكل ، كما تحيا الروح فى الجسم . ويقول « أوسكار وايلد » : « كما أن طبيعة الأجسام أنها مادة فى تفاعل مع الروح ، وكذلك الفن : روح يعبر عن نفسه فى صور المادة . فالفن حتى فى أقل درجات مظاهره يتحدث إلى الحس والروح على سواء . . ونحن مثل « جوته » بعد أن قرأ « كانت » لا نريد سوى التصوير بالمحسوس ، ولا شئ يقنعنا سواه » (١) . ومن أوائل من جلوا هذه الخاصة الفنية « وردزورث » فى قوله : « إن الخيال هو تلك القدرة الكيماوية التى بها تمتزج معا العناصر المتباعدة فى أصلها ، والمختلفة كل الاختلاف كى تصير مجموعا متآلفا منسجما » . وعلى الشاعر عند « كولبردج » أن يربط مابين أفكاره عضويا فيما يعالج من مشاعر (٢) .

وتستتبع الخاصة الفنية السابقة نتيجة أخرى ، هى أن تكون ذات بنية حية تستلزم حركة داخلية فيها ، بحيث تتقدم فى اتساق تام نحو الغاية منها ، وهذه خاصة فى الشعر ، وبها تمتاز عن الفنون التجسيمية من نحت وتصوير .

---

(١) انظر : Oscar Wilde : Works of, London, 1949 p. 979

(٢) مرجع كولبردج السابق ، الفصل الثامن عشر .

وأول من قرر هذه الخاصة عموما «لسنج» (١٧٢٩ - ١٧٨١) حين شرح الفرق بين الشعر والتصوير - وفكرته هذه رومانتيكية على الرغم من كلاسيكيته فى كثير من آرائه الأخرى . . فعنده أن الرسم يقوم على مبدأ المكان لا الزمان ، فهو يمثل الأجساد فى أشكالها تمثيلا مباشراً ، ولكنه يمثل الفعل عن طريق غير مباشر بوساطة هيئة الصورة ، على عكس الشعر ، فإن مبدأه زمانى لا مكانى ، إذ هو يصور الأفعال تصويراً حياً مباشراً ، ولكنه لا يقدم لنا الأشخاص إلا عن طريق غير مباشر فى خلال الحركة والعمل (١) . وقد أعجب بقوله «جوته» . وهو من آباء الرومانتيكيين . وشرح هذا المبدأ بما يتفق ووجهة النظر الرومانتيكية «أوسكار وايلد» بقوله : «التمثال يمثل لحظة واحدة من لحظات الكمال ، والصورة فى لوحتها لا تحظى بالعنصر الحيوى من نمو وتطور ، فاذا كان كل منهما ثابتاً غير مهدد بالتغيير ، فذلك لأن حظه من الحياة ضئيل ، لأن أسرار الحياة والعدم لا تعترى سوى الأشياء التى يؤثر فيها الزمن ، والتى ليست رهينة الحاضر فحسب ، ولكنها كذلك ملك مستقبل فيه تصعد أو تنزل على حسب ماضيها . . فالحركة - وهى مسألة الفنون الشكلية - خاصة الأدب وحده ، فهو الذى يرينا الجسم فى نشاطه الحيوى ، وحركته الذاتية» . فالقصيدة الرومانتيكية وحدة حية نامية بصورها المتآزرة على خلق الشعور (٢) .

ومن خصائص الصورة فى الشعر الرومانتيكى أيضاً أن تكون شعورية تصويرية ، لا عقلية فكرية ، فالفكرة فى الشعر تتراءى من وراء الصور ، وتقوم الصور الحية النامية مقام البرهان الوجدانى عليها . وأخطر ما يحذر منه الرومانتيكيون أن تكون القصيدة توليدات عقلية جافة أو أفكاراً منطقية ، أو حججاً ذهنية ، مهما أحكمت صياغتها ، وأجيد وزنها . لأن الأفكار التجريدية تقضى على روح الشعر ، إذ أن روحه فى صوره . وعيب الشعر الكلاسيكى فيما يرى «كوليردج» أنه «يضحى بالعاطفة المنطلقة المشبوبة فى

---

(١) مرجع وست السابق ص ٢٦٨ - ٢٦٩ .

(٢) انظر . F. Kermade, Romantic Image, ch. V

سبيل اللقائق الذهنية والوثبات الفكرية . . أى أنه يضحى بالقلب للابقاء على العقل . ويقول « وردزوث » فى إحدى رسائله : « إن العواطف والصور يجب أن يتزاوجا ليذوب كلاهما فى الآخر ، ويتمثلا طبيعيا لدى الذهن فى نشوة فنية » . والخواطر والمشاعر التى تشف عنها الصور هى وحدها محور الحيوية والعضوية . يقول فى رسالة : « يتوقف ترابط الصور إلى حد بعيد على الرجوع إلى حالات الشعور أكثر من توقفه على سير الأفكار . . وأكاد أجزم بأن الأفكار لا تثير الأفكار أبداً ، كما أن الأوراق فى الغابة لا يحرك بعضها بعضا ، وإنما يحركها النسيم الذى يسرى خلالها — وهو الروح أو حالة الشعور . . » . فالصور فى الشعر تقوم مقام البراهين العقلية ، أما الأفكار المجردة فهى غريبة عن روح الشعر . وهذه قاعدة خلدها الرومانتيكيون فى الشعر حتى اليوم . وفيها تنقلب الأسس الجمالية الكلاسيكية رأسا على عقب : إذ حلت الصور عند الرومانتيكيين محل الأفكار عند الكلاسيكيين . وقد حذر الرومانتيكيون من الأفكار والحجج العقلية على حين حذر الكلاسيكيون من الجرى وراء الخيال والصور الذاتية . يقول «جورج مور» Georges More وهو من معاصرى «أوسكار وايلد» : « أوبئة العمل الفنى وطفيلياته : تلك هى الأفكار » (١) .

وإذا كانت هذه الصور الرومانتيكية لابد أن تنتظم فى خيط الشعور ، فإنها ذاتية ، وهنا نصل إلى أقوى خصائص الصور الرومانتيكية . وهى خاصة كثر فيها جدال أصحاب المذاهب الأدبية من بعدهم ، فمنهم من أقرها ، ومنهم من ثار عليها ، ومنهم من أقر بعض ماتستلزمه من مبادئ فنية دون البعض الآخر .

والرومانتيكى ذاتى فى صوره ، لأنه يرى الطبيعة من خلال مشاعره ، ويضفى على الطبيعة صبغة نفسه ، ويقابل بين مناظرها وإحساساته . ويستلزم ذلك ألا تكون الصور مجلوبة لوجوه شبه خارجى فيها ، مثل تشابهها فى

---

(١) انظر : المرجع السابق : الفصل الثالث

الأشكال أو الألوان ، مما لا يمت بصلة إلى الشعور والعاطفة ؛ وإلا فقد الشعر روحه ، وانتقل من ميدان القلب إلى دائرة التفكير أو التلاعب بالألفاظ يقول « وردزورث » : « حين يسوق الخيال مقارنة . . فهي نوع من تصوير الحقيقة عن طريق المشابهة ، ثم لا تزال تنمو لتباشر سلطانها على العقل منذ لحظة إدراكها . وتتوقف هذه المشابهة على التعبير والأثر ، أكثر مما تتوقف على السمة الظاهرية والشكل ؛ على الصفات العرضية الخارجية »(١) .ويقول « لامارتين » فيما كتبه عن مصادر الشعر : « ليس الشعر تلاعبا فكريا ، أوجموحا ذهنيا يصف العرضى والسطحى ، ولــكنه الصدى الحقيقى العميق الصادق لأدق انطباعات النفس . . . » .

والوعى الإنسانى قوة بها يمثل الشاعر الطبيعة « بحيث تصير الصور الخارجية أفكاراً ذاتية ، وتصير الأفكار الداخلية صوراً خارجية ، فتصبح الطبيعة فكرة والفكرة طبيعة » كما يرى « كوليردج » . وكان « كوليردج » أقوى من عبر عن العملية الفنية فى تمثيل الذات الرومانتيكية لمناظر الطبيعة ، إذ يقول فى « روح الشاعر » Anima Poetae : « حين أفكر متأملا فى مناظر الطبيعة ، وأنظر إلى القمر البعيد يتراءى من خلف زجاج نافذتى البليلة بالأنداء ، فانى أبدو حريصاً على البحث عن لغة رمزية لشئ فى داخل ذاتى كان موجوداً قبل ولن يزال ،أكثر من حرصى على البحث عن شيء خارجى جديد،وحتى لو كان الشئ جديداً ، فانى أظل يتملكنى شعور مبهم بأن هذه الظاهرة الجديدة بمثابة دعوة غامضة لإيقاظ حقيقة منسية أو خبيئة فى أطواء طبيعتى الذاتية » . ويعبر عن المعنى نفسه « وردزورث » فى إحدى قصائده « فى حياتنا وحدها تحيا الطبيعة : فحياتنا ثياب عرسها ، وحياتنا كفنها . . وفيما ننظر ونتأمل ، ليس لدينا ما هو أسمى شأناً مما تتيحه هذه الطبيعة الهامدة الباردة لذوى القلوب الميتة والنفوس المضطربة من الدهماء ، واها ! ولكن من الروح نفسها يجب أن ينبثق ضوء وعظمة ، وسحاب لطيف متألق يلف الأرض جميعاً . ومن الروح

---

(١) وهذه الأفكار موجودة فى نقد « وردزورث » وفى نقد صديقه « لامب » أيضا .

نفسها يجب أن ينبعث صوت عذب قاهر ، ومن مهد الروح الخالص تنبث الحياة وعناصرها في كل ما هو جميل » .

والذاتية - في معناها السابق - صبغت شعر الرومانتيكيين جميعاً . . فذات الرومانتيكي محور العالم ومرآته ، ولا ينعكس فيها من العالم إلا ما تؤمن هي به وكل ما يتناولونه في شعرهم محاط بإطار من ذات أنفسهم . وهذه ناحية هامة كان لها تأثير أي تأثير في شعرنا الحديث ستتحدث عنه حين نتناول تأثير هذه المذاهب في صور شعرنا المعاصر .

ولكن الذاتية ، على نحو ما شرحنا ، استتبعت كذلك جانباً فنياً آخر كان للرومانتيكيين الفضل في إرساء قواعده في الشعر في جميع المذاهب التي تلتهم : ألا وهو جانب الأصالة . فالرومانتيكي يصور ما يتراءى له ولا يعبأ إلا بما يراه . فاذا عصى ما تواضع عليه الناس فذلك لأنه لا يحفل إلا بصوت شعوره ،وهذا هو الصدق الذاتي ،وهو أحد شطرى الأصالة . وشطرها الثاني هو الصدق الفني ، إذ يجب أن يرجـــع الشاعر في صياغة الصور إلى ذات نفسه ، وإلى ما يثير مشاعره من مناظر الطبيعة . . لا إلى العبارات التقليدية والصور المأثورة . وها هو ذا « فكتور هوجو » يستنكر من الرومانتيكي أن يقلد الرومانتيكيين بقدر ما يستنكر منه أن يقلد الكلاسيكيين « كل من قلد شاعراً رومانتيكياً ، فانه يصبح بالضرورة كلاسيكياً ، لأنه مقلـــد » . ويقول « هوجو » أيضاً : « يجب أن يحترس الشاعر على الأخص من النقل عن أي امرىء كلاسيكياً كان أم رومانتيكياً ، يستوى في ذلك شكسبير وموليير ، وشيلر وكورني . إن طفيلي العملاق لا يزيد عن أن يكون قزماً (١) » . ويؤكد نفس المعنى « بودلير » في قوله : « الفنان الحق والشاعر الحق هو الذي لا يصور إلا على حسب ما يرى وما يشعر . فعليه أن يكون وفياً حقاً لطبيعته هو . ويجب أن يحذر حذره من الموت أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره ، مهما عظمت مكانته ، وإلا كان إنتاجه الذي يقدمه إلينا بالنسبة له ترهات لا حقائق » (٢) .

---

(١) انظر : V. Hugo : Préface des Odes et Ballades

(٢) انظر : Baudlaire : OEuvres, ed. op. Cit. II, 226

وطبيعى أن يكون للصور الذاتية الرومانتيكية مضمون اجتماعى يتصل بالاعتداد بالفرد فى وجه المجتمع وما يسوده من قيم . وهـذا المضمون الإجتماعى يمس قضايا الرومانتيكيين الثورية فى الدين والطبيعة والحب ونظم المجتمع جملة ، ولذا ترفعوا عن المشاركة بشعرهم فى واقع حياتهم ، واعتصموا من جحيم مجتمعهم بجنات خيالهم ، فكانوا يهربون بالخيال ينشدون مستقبلا إنسانياً خيراً ، أو يعبرون عن آسامهم وضيقهم بواقعهم ، أو يتغنون بماضى الإنسانية الفطرية السعيدة ، أو بما يتمنون من العيش فى بلاد نائية يضفون عليها من خيالهم ما يجعلها عالم الأحـلام . وطالما تواصى الرومانتيكيون باعتزال الناس فيما أسموه « البرج العاجى » ، لأن القطيعة المعنوية تفصل دائماً بين الدهماء وكل نفس سامية . وهاهوذا « ألفريد دى فينى » يشبه إنتاجـه الشعرى بزجاجة ، ثم يقول : « لنلق بالزجاجة إلى البحر » . بحر الدهماء مختومة بطابع الخلوات المقدسة إذ أن « الفنان يعـتزل الناس ، ولا ينتظر عوناً إلا من قوة العقيدة الذاتية التى يحترق بنارها » (١) .

ولـكنهم فى هربهم أثروا إيجابيا فى مجتمعهم ، لأن ضيقهم بواقعهم حرك العزائم للعمل فى سبيل المستقبل الخير الذى يدعون إليه ، كما حرر العقول من المزاعم . على أنهم فى صورهم الذاتية لم يقتصروا قط على المعانى الفردية ، بل كانوا يعبرون عن نواح إنسانية « لم تهدف مباشرة إلى مغزى خلقى تعليمى ولم تجار الخلق السائد ، ولـكنها كانت تصور مثلا إنسانية يتجاوبون فيها مع آمال عصرهم ومثله . يقول « فيكتور هوجو » : « يشكو بعض الناس أحياناً من الكتاب الذين يتحدثون عن أنفسهم ، ويهيبون بهم : حدثونا عن أنفسنا . واها ! إنما أتحدث عنكم حين أتحدث عن نفسى ، فكيف لا تشعرون ؟ يالك من أحمق إذا كنت تعتقد أنى لست أنت » (٢) . وهذه ناحية اجتماعية للصور الرومانتيكية ، يطول شرحها ، ونكتفى هنا

---

(١) انظر : A. de Vigny : La bouteille à la mer V, 20 - 21. 180 - 181

(٢) انظر : V. Hugo : Les Contemplations, Preface.

بالإشارة إليها ، لأننا نقتصر — ما استطعنا — على شرح النواحي الفنيةوأسسها النقدية والفلسفية .

على أن الرومانتيكيين في مثلهم التي صوروها كانوا يعطفون على الطبقات المهضومة ، ويثورون على امتيازات الأرستقراطيين ، وقد أدى بهم ذلك إلى الثورة على أرستقراطية اللغة ، مما ترك أثراً خطيراً في صياغة الصور الشعرية

كان الرومانتيكيون يثقون في الإلهام ، وماتجود به القريحة لأول وهلة وينفرون من الصنعة والتكلف اللذين سادا عند المتفيهقين من الكلاسيكيين وكانا طابع الأرستقراطيين في مجالسهم . وقد دعا « وردزورث » إلى الرجوع إلى لغة من أهم أقرب إلى الطبيعة . . لغة الفلاحين ورأى فيها ألوانا شعرية ، ومعاني فطرية تدل على مشاعر قوية . وهو في الحقيقة لا يقصد أبدا إلى نقل لغة العامة كما هي ، ولا يخطر بباله أن يعد الفلاحين من الشعراء ، وإنما يريد أن يدخل في نطاق الشعر المواقف العادية وشئون الحياة اليومية وأن يصبغ الخيال فيها صبغة فطرية بادخال بعض الصور الحية في لغة هؤلاء . كي يكتسب الشعر حياة وقوة . وعنده أن كل شعر جيد ليس سوى فيض تلقائي لشعور قوي . وكلما كان الشعور فطريا مما نحسه كل يوم كان أقوى أثراً وأكثر شاعرية . ويعترف « وردزورث » مع ذلك أن لغة الشعر أسمى نظاماً ، وأدق معاني ، وأقوى عاطفة من لغة العامة . وقد أثارت دعوته جدالا واعتراضات كثيرة من الرومانتيكيين أنفسهم لا نريد أن نطيل بذكرها ، ولـكن إذا فهمنا حقاً مايقصد إليه « وردزورث » وجدناه يمثل وجهة النظر الرومانتيكية التي كانت بمثابة رد فعل لأرستقراطية اللغة عند الـكلاسيكيين . إذ أن هؤلاء كانوا يعتدون بأسلوب الطبقات الأرستقراطية ، ويقسمون الألفاظ إلى نبيلة وغير نبيلة ، كما هي حال طبقات الشعب . مثلا ، يرى دريدن Dryden أن لغة الشعر الحق ، والنموذج الصادق للشعر الصحيح يتمثلان في لغة الملك والحاشية ، وكذلك كان يعتقد « بوب » و « سويفت » Swift و « جونسون » Johnson من الـكلاسيكيين الانجليز ، فكانوا يحملون على

لغة العامة ومافيها من إسفاف وابتذال . ويقول « أنطوان ريفارول » ممثلا وجهة النظر الكلاسيكية الفرنسية : « إن الأساليب فى لغتنا (الفرنسية) مقسمة كتقسيم الرعايا إلى طبقات فى بلادنا الملكية . . ومن خلال هذا التقسيم الطبقى للأساليب يستطيع الذوق السليم أن يجد طريقه »(١) .

وقد ضاق الرومانتيكيون ذرعا بهذه القيود ، ونادوا بحق العبقرية فى وجه كل ما يحد منها ، ونعوا على الشاعر أن يلجأ إلى وجوه البلاغة التقليدية ، وإلى الصور القديمة الموروثة التى لم تعد حية . لأنها غير منبعثة من ذات الكاتب وحياته وبيئته الخاصة . فأصبحت فى عداد التراث الثقافى . . ننظر إليها كما ننظر إلى قائمة الألفاظ فى قاموس قديم . وعند الرومانتيكيين لافرق بين الكلمات والبعض الآخر . فلا وجود لكلمات نبيلة وأخرى مبتذلة . بل يمكن أن يكون للكلمات المألوفة المبتذلة معنى رقيع يسمو بها فى موضعها من الصورة إلى مالا يصل إليه سواها من الكلمات . وينبغى عندهم تسمية الشئ باسمه دون تكنية عنه ، ودون إحاطته بصفات تخفف من ثقل تحديده ، أو تدل على صفته الملازمة له كما هى الحال عند الكلاسيكيين . وكان لهذه الثورة فى الأسلوب أثر بالغ فى حملة ذوى الأذواق الكلاسيكية على الرومانتيكيين . وأقوى من قام بالرد على هؤلاء « فيكتور هوجو » فى قصيدة له طويلة نختار منها قوله : « قد أطلقت عاصفة ثائرة ، ووضعت على القاموس القديم قبعة الثورة الحمراء ، فلا كلمات أرستقراطية وأخرى وضيعة . ولا وجود لكلمة لا تستطيع الفكرة فى تحليقها الطليق أن تقع عليها » . . وصرحت حين أشهرت هذه الحرب : الكلمات سواء ، حرة رشيدة .. وخرجت من دائرة الكلاسيكية وحطمت فرجار قواعدها ، وسميت الخنزير خنزيراً ، ولم لا ؟ . . وصحت مع العاصفة والصاعقة : حرباً على البلاغة ولكن سلاما مع النحو . . ولم أكن أجهل أن اليد الثائرة التى تحرر الكلمة تحرر معها الفكرة . وقلت للكلمات : كونى جمهورية !

---

(١) انظر: Wimsatt, op. cit. p, 276 - 277. 343 - 348.

وعيشى كثرة غالبة جياشة بالحياة! واعملى! واعتقدى وأحبى! — وجعلتها تتحرك جميعاً ، ورميت فى شراسة بالشعر الأرستقراطى إلى كلاب الشر السوداء » (١) » .

وقصداً للايجاز نختار قصيدة من الشعر الرومانتيكى . يتمثل فى صورها جميع ماذكرنا من خصائص ، هى قصيدة « فيكتور هوجو فى ديوانه « أوراق الخريف » وعنوانها : « مايسمع فوق الجبل » (٢) . ونقتصر على ترجمة الأجزاء التى تمثلها كلها فى سيرها العضوى العام نحو غايتها ، يقف فيكتور هوجو فوق قمة جبل يطل على البحر . السماء فوق رأسه ودون . أقدامه المحيط والأرض . يصغى ويفكر . ويصف الصوت المزدوج الذى يرتفع من الإنسان فوق اليابسة ومن المحيط فى هديره . انظر كيف يصف فيكتور هوجو » أفكاره الفلسفية الثورية ، وخواطره الإنسانية . . صوراً رومانتيكية :

« . . . وعما قليل ميزت نوعين من الصوت ، على أنهما مختلطان متقبان ، يمتزج بعضهما ببعض ، نحو السماء ينطلقان ، من البحار ومن الأرض ، يتغنيان معا الأغنية الخالدة ، وقد ميزتهما فى همساتهما العميقة ، مثلما يرى المرء تيارين يلتقيان تحت الموج :

أحدهما ينطلق من البحار : هو أغنية التمجيد ، وهو اللحن السعيد ، هو صوت الأمواج تتحدث فيما بينها .

والصوت الآخر ينطلق من الأرض حيث نقيم : صوت حزين ، همسات الناس .

وفى هذا اللحن الكبير الذى يتردد ليل نهار ، لكل موجة صوتها ، ولكل إنسان ضجيجه .

---

(١) انظر : فيكتور هوجو (المرجع السابق)

(٢) انظر : فيكتور هوجو

Ce qu'on entend sur La montagne,
Les feuilles d'Automne V:

وكما قلت : كان المحيط الجليل ينشر صوته المرح المسالم ، ويتغنى كمزامير داود فوق الجبل ، يشيد بجمال الخليقة . وهديره الصخاب تحمله النسائم أو تحمله العواصف ؛ دون انقطاع يصعد إلى الله ، أكثر ظفراً أو أكثر انتصاراً . وكل موجة من موجاته التي لا يكبح جماحها سوى الله — حين تخر الموجة الأخرى — تصعد هي تتغنى بعظمة الخالق . .

على أنه إلى جانب اللحن المبجل ، ينطلق اللحن الآخر ، كصهيل حصان بجفل ، أو كصوت مقبض صـدئ فوق باب الجحيم ، أو كوتر من نحاس على عامود من حديد ، يصر صريراً : بكاء وصيحات ، وسب وتجديف ولعنات وإلحاد وضجة ، في دوامة الموجات من صخب الإنسانية . فما أشبهه بما يرى المرء في الأودية من أسراب طيور سود تنطلق ليلا جماعات جماعات . فما ذلك الصوت الذى تنطلق آلاف أصدائه تئز أزيزاً ؟ وأسفا ! ، إنه الإنسان والأرض يبكيان .

أى إخوتى ! هذان الصوتان العجيبان الرائعان ، دون انقطاع منطلقان مكبوتان ؛ يصغى إليهما الأبدى طيلة الأبدية ، أحدهما يقول : « أنا الطبيعة » ، والآخر : « أنا الإنسانية » .

حينذاك أخذت أفكر ، إذ لأن عقلى الوفى لم يبسط قط جناحه كما بسط ، وفى ظلمات نفسى لم يشرق قط نور كما أشرق هذه الآونة . وحلمت طويلا ، وتأملت على التعاقب فى الهوة المظلمة التى توارىها دونى صفحات الموج ، ثم فى الهوة الأخرى التى انفرجت عنها نفسى وليس لها من قرار ، وتساءلت : لم كنا فى هذا العالم ؟ ثم ماهى الغاية من كل هـذا بعد ؟ وما قيمة الروح ؟ وأيهما أفضل : وجود الجمادات أم حياة الأحياء ؟ ولم يظل الله ، وهو وحده الذى يستطيع أن يقرأ كتاب الطبيعة الذى ألفه ، يمزج أبديا ، فى لحن مقدور ، أغنية الطبيعة بصيحات آلام البشر ؟ » .

فى هذه القصيدة نرى « فيكتور هوجو » يصغى من جهة إلى صوت البحر الفسيح اللانهائى الوديع القوى ، المؤتلف فى موسيقا لاتوصف . . إنها موسيقا

نشيد وتمجيد تغمر الأرض السكرى ، وينتشى منها الشاعر كأنه من خواطره فى بحر آخر ؛ ومن جهة أخرى يصغى « هوجو » إلى أصوات الإنسانية آسياً على مصير الإنسان ضلت به طرق السعادة . . يجأر بالشكوى وبالتجديف ويأتلف الصوتان فى لحن خالد ذى شطرين . فهو تبجيل وتقديس ، وسعادة فى صوت البحار ، وهو بؤس وشقاء فى أصوات الناس . ويتوحد الشطران فى تصوير حيرة الشاعر الميتافيزيقية ، وعطفه على مصير الإنسانية . وواضح أن الأرض والبحار يمثلها الشاعر فى هذين الصوتين ليستشف خواطره الحائرة الثائرة منهما ، ويسوق أفكاره الجليلة نتيجة لتميز معانيها ، وتتحرك القصيدة فى وحدتها العضوية بتقسيم الصوتين ، وتصوير خصائص كل منهما و دلالته ، ثم بالتقائهما فى الدلالة على الحيرة والثورة الميتافيزيقية .

وهكذا كانت الصور الرومانتيكية فى الشعر الغنائى نتيجة للخيال الحر الطليق ، ونتيجة لهذا الخيال الصادق فيما يسوق من صور إنسانية ، اكتملت لها صبغتها الفنية الذاتية نتيجة لجهود الفلاسفة والنقاد نحو قرن من الزمان . فلم تخرج هذه الصور الشعرية إلى الوجود نتيجة هوى فردى ، أو دعوة طائشة ، أو اتجاهات مرتجلة . وقد تعاون فى خلقها الفلاسفة ، وتبعهم نقاد الأدب إذ أن الفلسفة لاغنى عنها للنقد « فى كل بلد ذى أدب قوى حر » (١) ، كما تقول « مدام دى ستال » الرومانتيكية . ولذا رست هذه الأصول الفنية وأنتجت أدباً قوياً حياً استجاب لحاجات عصره . وقد ثارت المذاهب التى تلت الرومانتيكيين على بعض هذه الأصول الفنية ، ولكنها احتفظت بكثير منها ، وسنرى أسباب الثورة أو الابقاء عليها فيما نوالى من دراسة .

---

(١) انظر : مدام دى ستال De L'Allemagne, p. 383

فلسفة الصورة فى شعر البرناسيين

خلفت المدرسة البرناسية فى الشعر المدرسة الرومانتيكية . وفى الفصل السابق شرحنا خصائص الصورة الرومانتيكية فى الشعر ، وعنينا خاصة ببيان كيف كانت هـــذه الخصائص نتيجة لفلسفة العصر ، وبها نهض الشعر الغنائى ، واكتسب صفات خاصة فى صوره ، تركت أثرها العميق فى الشعر الغنائى العالمى بأكمله .

وكانت عناية البرناسيين بالصورة فى الشعر أكثر من عناية الرومانتيكيين على أنهم اتفقوا مع الرومانتيكيين فى أن الصورة الشعرية تقوم فى الشعر مقام الشخصيات فى المسرحية ، وهى وسيلة تقل الأحاسيس والمشاعر من منطقة التجريد إلى منطقة التجسيد ، كما شرحنا من قبل فى فلسفة الصورة عند الرومانتيكيين . فللمدرسة البرناسية جذورها العميقة فى الرومانتيكية ، حتى أن بعض النقاد (١) رأوا فى البرناسية امتداداً للرومانتيكية وازدهاراً لها على وجه آخر . على أنا سنرى بين المدرستين فروقاً جوهرية فى الصورة الشعرية ، بها جارت البرناسية عصرها ، وكانت بدورها صدى العصر وأحواله الإجتماعية .

كانت أهم خصائص الصور الشعرية عند الرومانتيكية أنها ذاتية ، يعبر الشاعر بها عن حالته هو ، فى شبه اعترافات يصور فيها مواطن ضعفه وبؤسه ومثار ضيقه وقلقه ، وتتراءى من خلالها صورة قاتمة للعصر وقيمه ، يقصد الرومانتيكى إلى الثورة عليها من وراء إقرار حقوقه الفردية ومثله ، غير عابئ بالقيم السائدة الظالمة التى لا يؤمن بها ؛ فكانت أهداف الرومانتيكيين الثورية واضحة جلية الثورية واضحة جلية وراء صورهم الشعرية . فالصور الشعرية لديهم وسائل

---

(١) من هؤلاء مثلا : Cutulle Mendès فى كتابه : Légende du parnasse

لغايات فردية فى منشئها ولـكنها اجتماعية فى نتائجها . كما كانوا يثقون فى الإلهام ، وما تجود به القريحة لأول وهلة ، ولذا كانوا يكرهون الصنعة والتأنق فى لغة الشعر وصوره ، وقد حاولوا التقريب بين لغة الشعر وصوره واللغة العامة ، جنوحاً منهم إلى ديمقراطية اللغة ، وبغضا للغة الـكلاسيكية الأرستقراطية (١) .

وقد ثار البرناسيون على هذين المبدأين الرومانتيكيين فى الصورة الشعرية: مبدأ الذاتية ، ومبدأ الثقة فى الإلهام وإهمال الجهد والصنعة فى صور الشعر . فرأوا أن الصور الشعرية يجب أن تكون موضوعية ، تعبر عن مشاعر وحالات نفسية وأفكار عامة تختفى شخصية الشاعر وراءها ، ولا تظهر ظهوراً مباشراً ، كما رأوا أن هذه الصورة غاية فى ذاتها ، ليست وراءها غاية أخرى ، ولذا يجب أن يحتفى الشاعر بها ، أكثر من احتفائه باظهار مشاعره كما كانت الحال عند الرومانتيكيين . وقـد كانت النزعة الموضوعية والقصد إلى الصور بوصفها غاية مقصودة لذاتها من نتائج البحوث العملية والفلسفية للعصر . وقد أثرت هذه البحوث فى الأدب الأوروبى ونقده نوعين من التأثر : فاتجهت القصة والمسرحية نحو الواقعية ، كما نزع الشعر هذه النزعة البرناسية . وعلى الرغم من وجوه الشبه التى سنجلوها بين الواقعية والبرناسية ، نتيجة لتأثرهما كليهما بالحركة العلمية والفلسفية للعصر : جنحت البرناسية مع ذلك إلى نوع من المثالية أخذت جوهرها من فلسفة « كانت » وفلسفة « هيجل » (٢) . وكلا الفيلسوفين سابق على المدرسة البرناسية ، وكان لهما الفضل فى إحـكام الصلة بين الجمال والصورة العامة للعمل الفنى ، وفى التفريق بين الجمال الفنى والغاية الاجتماعية أو الخلقية .

فيرى « كانت » (١٧٢٤ — ١٨٠٤) أن العمل الفنى ذو خصائص جوهرية بها تتوافر له صفة الجمال ، وأن جماله المحض لايتمثل فى سوى شكله ،

---

(١) راجع فى هاتين الخاصتين الفصل السابق

(٢) انظر : Lalo (charles) : L'Art Loin de la vie p: 104 - 105

أي صورته العامة . ويتجلى هـذا الجمال المحض فى الصور التى يختفى منها كل مضمون ، كالنقوش والزخارف وأوراق الزينة ، وهى أشكال لامعنى لها فى نفسها ؛ كما يتجلى كذلك فى الموسيقا غير المصحوبة بغناء . وعند «كانت» أن الحكم الجمالى يمتاز بخصائص تفرق ما بينه وبين الحكم العقلى والخلقى .

أولى هـذه الخصائص تتعلق به من حيث صفته ومصدره ، فهو حكم صادر عن الـذوق ، والذوق يصدره عن رضا لاتدفع إليه منفعة ؛ أى أن المتعة الفنية لاتهتم بقيمة موضوعها وتحقيقه . بخلاف اللذة الحسية التى تتطلب التملك ، وبخلاف الرضا الخلقى الذى يريد تحقيق موضوعه . فالرسام يعجب بفاكهة أو بصورتها ، ولـكنه لايشتهى أكلها أو بيعها بوصفه فناناً .

وثانى خصائص الحكم الجمالى عند «كانت» يتعلق به من حيث الـكم والعموم . . فالجميل هو الذى يروق كل الناس ، دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وذلك أنه لاسبيل لنا إلى معرفة شئ عام دون أفكار تجريدية بهـا نستطيع تقويمه والتدليل عليه ؛ إلا الجمال ، فاننا نستطيع أن ندركه وهو محسوس ، ونقومه على هذه الحال تقويماً عاماً مشتركاً بين الناس ، دون حاجة إلى أفـكار مجردة ، وهذا الحكم يفترض اشتراك ذوى الأذواق فيه ، وقد يشذ فيهم من يخالف المجموع ، ولـكنه شذوذ يؤكد القاعدة .

وثالث هذه الخصائص من حيث العلاقة : أى علاقة الوسيلة بالغاية ، وهى أهم خاصة فى موضوعنا الذى نحن بصدده . فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه ، من حيث أنه مدرك فى ذلك الموضوع ، دون تصور لغاية أخرى من الغايات . فـكل شئ له غاية تدرك أو يظن وجودها ، ولـكنا أمام الجمال نحس بمتعة تكفينا السؤال عن الغاية منه ؛ بحيث لو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال ، كان غاية فى ذاته ، وقد نظن أن هناك غاية من الغايات للجمال فى الطبيعة ، ولـكنا لانستطيع تحديدها .

فمثلا إذا فكر عالم النبات أو التاجر أو الزارع فى وظيفة فاكهة فى إنتاجها النوعى أو فى قيمتها التجارية ، فإنه حينئذ لايفكر فى قيمتها الجمالية . وعلى

الفنان — لـكى يتوافر له الذوق الجمالى — أن يعجب بالشئ الجميل ، دون أن يلقى بالا لمثل هذه الغايات ، فـلا يحتفظ فى نفسه إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غاية للجمال فى الطبيعة ، دون مضمون محسوس لتلك الغاية . وهذا هو مايسميه « كانت » : « الغائية بدون غاية » فى الشئ الجميل .

ورابع هذه الخصائص يتعلق بالحكم الجمالى من حيث الذاتية والموضوعية ؛ ذلك أن الحكم ، بعامة ، له ثلاث حالات : إما أن يكون تقريراً لحقيقة عن طريق التجربة ، أو برهنة نظرية على قضية علمية يسلم بها ضرورة ، أو مجرد احتمال منطقى ؛ إلا الجمال ، فان خاصته تقرير مايدرك ضرورة إدراكاً ذاتياً ابتداء ، ولـكنه موضوعى من ناحية التصور ، بافتراض عموم الشعور به لدى ذوى الأذواق . فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة ، لأنه مصدر شعور ذاتى بالرضا به ، دون حاجة إلى أفـكار وأقيسة يتطلبها الحكم الموضوعى . فاذا حكمت بأن هذه الأقيسة جميلة ، فليس ذلك نتيجة قياس حتمى منطقى ، أو نتيجة تجربة كما هى الحال فى الطبيعيات والرياضيات مثلا ؛ وإنما ذلك نتيجة لحكم ذاتى فردى ، وكأنه أمر صادر عن وعينا الجمالى . فإذا حكمنا بما يخالفه ، كان فى ذلك معصية للضمير الجمالى ، تشبه معصيتنا لضميرنا الخلقى ، فيما لو خالفنا واجباً خلقياً .

فالجميل موضوعه متعة لاغاية لها ، ولا علاقة لها بالمنفعة المحسوسة ، كما هو الشأن فى الشئ اللذيذ ، ولا بالمصلحة الخلقية ، كما هو الشأن فى الخير . وتلك المتعة أساس حـكم ذاتى ابتداء ، ولـكنه موضوعى عالمى نتيجة . وهذه المتعة لاتستجيب إلى حاجة من حاجاتنا المادية ، كما أن هـذه العالمية فى الحكم الجمالى لاتستند إلى قاعدة . وحكم الخيال المبنى على الذوق يوازى حكم العقل فى المدركات العقلية من ناحية الوصول إلى مدركات جمالية عامة تشبه المدركات المنطقية فى عمومها ، ولـكن بدون حاجة إلى أدلة وحجج . ولذا كان الحكم الجمالى عاما عالميا ، على الرغم من أنه غير موضوعى فى منشئه لأن مصدره علاقة الأشياء بحواسنا ، وفى طبيعة حواسنا أساس لهذه العلاقات ، ولما يتسبب عنها من متعة . فالفن عند « كانت » مسلاة حرة ،

يمارس فيها الخيال مهمته دون قيد ، فى نشاط يشبه اللعب ؛ ودون غاية ، لأن غايته فى نفسه (١) . وقد أراد « كانت » أن يحرر الفن من القيود التى قد تفرض عليه من خارجه باسم المنفعة الاجتماعية أو الغاية الخلقية ، وذلك كى يتوافر للفن استقلاله الذى لا يزدهر إلا به ، ولا ازدهار للفن إلا بتوافر خصائصه الفنية الجمالية التى لا علاقة لها فى ذاتها بجمال المضمون أو قبحه ، بل علاقتها مقصورة على جمال الصور الفنية التى يصوغها الشاعر شعراً ، كما يصوغها المثال أو الرسام فى التماثيل أو الأشكال المحكمة الصنع .

ويعد الفيلسوف الألمانى هيجل (١٧٧٠ — ١٨٣١) امتداداً لفلسفة « كانت » من جهة العناية بالشكل الجمالى ومعادلته بالمضمون ، وهى الناحية التى تهمنا هنا . وعند « هيجل » أن فكرة الجمال مرت بثلاث مراحل تشرح أطوار الفن الثلاثة .

فنى المرحلة الأولى — وتتمثل فى الفن الشرقى والفن المصرى — كانت السيطرة للمادة على الفكرة ، أو للصورة على المضمون ، ولذا كان الجمال يتمثل فى الأشياء الكبيرة التى تبعث على الرهبة لضخامتها كالمعابد المصرية والقبور . ويسمى « هيجل » هذه المرحلة : « المرحلة الرمزية » ،

والمرحلة الثانية يسميها « هيجل » : « المرحلة الكلاسيكية » وتتمثل فى الفن اليونانى ، وفيها يتعادل المضمون والشكل ، وتصادف الفكرة حينئذ أتم تعبير عنها . وهى مرحلة الكمال الفنى التى لن يصل إليها الفن فى المستقبل ، فيما يرى « هيجل » .

والمرحلة الثالثة هى مرحلة سيطرة المسيحية ، ويسميها « هيجل » : « المرحلة الرومانتيكية » . وفيها تغلبت الفكرة على الصورة ، واختل التعادل بين المضمون والشكل فضعفت الخصائص الجمالية . وإذا كانت هندسة البناء

---

(١) تلك فكرة عامة عن كتاب « كانت » المسمى : Critique de Jugement كان ذا أثر خطير فى النقد الأدبى وفلسفة الجمال بعامة ، أنظر كذلك :

Lalo (Charles) : Notions d'esthétique, p. 56 - 58

تمثل المرحلة الأولى ، وفن النحت يمثل الثانية ، فإن فنون العصر الحديث فكرية ذهنية ، من موسيقا وشعر ، وهى تمثل مطالب الإنسان الحديث الذهنية ، ومواطن ضيقه . وفى هذا ضعف الشكل ليخلى مكانا للمضمون الدينى أو الفلسفى ، فضعف الفن ، ولن يعود للفن شكله الكامل الذى كان له فى عصر الإغريق ، فيما يرى « هيجل » . وفى هـذا عنى « هيجل » بفلسفة الشكل أو الصورة الشكلية للعمل الفنى ، واعتبر طغيان المضمون عليه مدعاة ضعف جمالى ، كما كان أول من أقام الدعاية لكمال الفن الإغريقى على أساس فلسفى .

وقد تأثر البرناسيون بفلسفة « كانت » و« هيجل » فى الدعوة إلى استقلال الشعر عن كل غاية اجتماعية أو خلقية وفى العناية بالصور الشعرية ، وأنها تبلغ أعلى درجات جمالها بقدر اقترابها من فنون النحت والتصوير التى بلغ فيها الفن غاية كماله فيما رأى « هيجل » ، ثم فى النزعة الهيلينية التى سادت فترة طويلة عند الشعراء البرناسيين ، إذ كانوا يرون فى شعر الإغريق العصر الذهبى الذى لن يصل إليه الشعر أبدا .

وظهرت الدعوة إلى استقلال الفن عن كل غاية فى آراء « تيوفيل جوتييه » (١٨١١ — ١٨٧٢) وهو من أكبر طلائع البرناسيين ، فى دعوته إلى الفن للفن ، وهى التى حرص عليها البرناسيون فى شعرهم على حسب ماسنشرح من تأويلهم إياها .

يقول جوتييه ، فى صحيفة معاصرة له عنوانها : « الفنان » — وفى قوله هذا يتجلى تأثير « كانت » :

« نحن نعتقد فى استقلال الفن . فالفن لدينا ليس وسيلة ، ولكنه الغاية ؛ وكل فنان يهدف إلى ماسوى الجمال فليس بفنان فيما نرى ؛ ولم نستطع قط فهم التفرقة بين الفكرة والشكل . . . فكل شكل جميل هو فكرة جميلة » . ويقول كذلك فى مقدمة مجموعة أشعاره الأولى التى ظهرت عام ١٨٣٢ ، يتحدى فيها الغائيين بقوله : « يسألون : أية غاية يخدم هـذا

الـكتاب ؟ ان غايته أن يكون جميلا » . وفى مقدمة قصته : « الفتاة دى موبان » يقول : « لاوجود لشئ جميل حقاً إلا إذا كان لافائدة له ؛ وكل ماهو نافع قبيح » (١) . وأثر ذلك فنياً يتمثل فى البحث عن الصور الشعرية ، وبذل الجهد فى كمال صياغتها الفنية ، بقصد جلائها لعيون القارئ كاملة دون غاية أخرى فليست المناظر الطبيعية تعلة لتأملات فلسفية ، أو بث آراء مذهبية ، أو إطاراً لخواطر ومشاعر ذاتية ، كما كانت الحال عند الرومانتيكيين ، ولـكنها مناظر طبيعية مجلوة فى صور كاملة فنية وكفى : « على الشاعر أن يرى الأشياء الإنسانية كما لو كان يراها إله من آلهة اليونان فى أعلى جبل « أوليمب » ؛ وأن يفكر فيها من خلال نظراته الغامضة دون أية مصلحة له ، وأن يكسوها صورتها الحيوية العليا ، مع تجرده هو عنها تجرداً تاما » . وفى هذا القول تمثلت المعالم الأولى لصور الشعر البرناسى ، وواضح تأثرها بالنزعة الفلسفية فى استقلال الفن .

ويقول « لو كنت دى ليل » رئيس المدرسة البرناسية (٢) ، مؤكداً استقلال الشعر عن الغايات النفعية جميعاً ، ومبينا أن غايته هى خلق الجمال : عالم الجمال — وهو مجال الفن الوحيد — غاية فى ذاته ، لانهائى ، ولا يمكن أن تكون له صلة بأى إدراك آخر دونه، مهما يكن . وليس الجمال إلا خادماً للحق ، لأن الجمال يحتوى على الحقيقة الإلهية والإنسانية ، فهو القمة المشتركة التى تلتقى عندها طرق الفكر ، وماعداه يدور فى دوامة وهمية من المظاهر . والشاعر الذى يخلق الأفكار ، أى الأشكال المرئية ، وغـير المرئية فى صور حية أو مدركة ؛ عليه أن يحقق الجمال على قدر ماتتيحه له قواه ورؤاه النفسية ، فى تراكيب فنية الصنع ، ثم عن عمق خبرة ، محكمة النسج ، منوعة الألوان موسيقية الأصوات ، تمتاح من موارد شتى من عاطفة وتفكير وعلم وأصالة ، إذ أن كل عمل فكرى لاتتوافر فيه هـذه الشروط الضرورية

---

(١) انظر : Théaphile Goutier : Mademoiselle de Maupin

(٢) انظر Leconte de Lisle : Les poetes Contemporains (1864).

لخلق جمال حسي لايمكن أن يكون عملا فنيا » . والشعر الذى يهدف إلى خلق الجمال لن يتاح تذوقه إلا لصفوة من الناس : « والفن الذى تتجلى صورته المتألقة القوية الكاملة فى الشعر ليس سوى نوع من الترف العقلى لايرتفع إلى مكانة تذوقه إلا القليل النادر من ذوى الفكرة » . ولـــذا كان على الشعر — فيما يرى لو كنت دى ليل — ألا يهتم أبدا بمطالب الحياة المادية المعاصرة ، إذ « القطيعة كاملة بينه وبين الدهماء » . وطالما ردد « لو كنت دى ليل » دعوته إلى الرجوع إلى شعر اليونان ، عصر الشعر الذهبي ، الذى لم يتيسر بعده للشعر أن يبلغ مدى ماوصل إليه فى ذلك العصر . وهو فى دعوته تلك متأثر بمعاصريه من أصحاب النزعة الهلينية التى مهد لها فى فلسفته «هيجل» كما أشرنا من قبل .

وعلى الرغم من أن الدعوة إلى استقلال الشعر عن الغايات النفعية ، وإلى أن غايته هى خلق الجمال فى ذاته ، كانت مبدأ عاما للبرناسيين ضاربوا به على رأس دعاة الفن للفن فى الشعر ، فإن هذا المبدأ العام ترك آثاره البعيدة المدى فى اختيار موضوعات الشعر ، وطريقة سياق الصور فيها . وقد كانوا فى هذه الدعوة متأثرين بالفلسفة النظرية المثالية . . وقـــد تأثروا فى الشطر الآخر من دعوتهم بالفلسفة الوضعية والتجريبية التى سايرت النهضة العلمية لعصرهم.

ذلك أن نقاد الأدب لعهدهم أرادوا أن يوفقوا بين مطالب العلم ومطالب الفن ، وأن يجمعوا إلى عنايتهم بالحقيقة عنايتهم بالخصائص الجمالية . وحوالى منتصف القرن التاسع كانت قد عظمت ثقة الـكتاب والنقاد فى العلم ، وأنه سيحل كل مشاكل الإنسان . وقد دعت الفلسفة الوضعية التى أسسها « أوجست كونت » (١٧٩٨ — ١٨٥٧) والفلسفة التجريبية على يد « جون ستيوارت ميل » (١٨٠٦ — ١٨٧٣) إلى خروج الإنسان من حدود ذاته طلباً للمعرفة الصحيحة ، وأن العلم هو الذى يقود إلى هذه المعرفة لا القلب ، كما كان يرى الرومانتيكيون .

وموجز قضايا الفلسفة الوضعية والتجريبية التى تهمنا هنا هى : أن المعرفة المثمرة هى معرفة الحقائق وحدها ، وأن العلوم التجريبية هى التى تمدنا

بالمعارف اليقينية ، وأن الفكر الإنسانى لايستطيع أن يعتصم من الخطأ — فى الفلسفة وفى العلم — إلا بعكوفه الدائب على التجربة ، وبتخليه عن جميع أفكاره الذاتية السابقة ، وأن الأشياء فى ذاتها لا يمكن إدراكها ، لأن الفكر الإنسانى لايستطيع أن يدرك سوى العلاقات بين الأشياء ثم القوانين التى تخضع لها هذه العلاقات (١) .

وعلى أثر ذلك سادت عقلية التقنين بين نقاد الأدب والفن ، كما سادت بين العلماء وفلاسفة العصر . وكان أعظم ناقد يمثل هذا الإتجاه هو « تين » (١٨٢٨ — ١٨٩٣) ، وقد تأثر به الواقعيون كما تأثر به البرناسيون ، لأنه فى نقده يمثل الفلسفة الوضعية والتجريبية معاً ، وهو يقيم نقده فى الأدب والفن على ملاحظات الحقائق الخارجية ويجتهد فى استخلاص القوانين منها . وقد حاول أن يرجع كل الأفكار إلى أحاسيس تتحول إلى نتاج ذهنى عن طريق عملية التجريد ، وقرر أن الحالات النفسية تابعة فى نشأتها ونموها للحالات العضوية ، وأن الأفراد فيها خاضعون لنوع من الجبرية لايتخلف ، شأنهم فى ذلك شأن الشعوب التى ينتمون إليها ، وأراد أن يشرح الإنتاج الأدبى فى مختلف الشعوب عن طريق هذه الجبرية . ففى مقدمة كتابه : « تاريخ الأدب الإنجليزى » رأى أن الإنسان نتاج البيئة التى عاش فيها ، والجنس البشرى الذى انحدر منه ، والميراث الثقافى الذى أخذه عن قومه ، وأن عبقرية الكتاب والشعراء والفنانين جملة لاتفسير لها بغير هذه العوامل الثلاثة . وقد حاول تطبيق قاعدته تلك على كتاب الإنجليز وشعرائهم فى كتابه السابق ، كما حاول تطبيقها على بعض الشعراء الفرنسيين والكتاب اللاتينيين .

وواضح أن آراء « تين » هذه ليست صحيحة على إطلاقها وأنها إذا شرحت بعض جوانب الإنتاج الأدبى ، فإنها لاتشرحه جميعاً ؛ ثم أنها تشرح العمل الفنى بعوامل خارجية فى الواقع عنه ؛ ولكنها كانت تمثل الإتجاه العام للفلسفة الوضعية السائدة فى العصر . وقد أثرت من هذه الناحية على البرناسيين

(١) انظر E. Bréhier, op. Cit, II, chap. XV

فى بغضهم للذاتية، وخروجهم من حدود أنفسهم طلباً للوصول إلى الحقائق هذا إلى أن « تين » كان يرى أن الفن مستقل عن كل غاية خلقية أو نفعية ، وأن الفن يشارك العلم فى هذه الخاصة .

يقول فى رسالة له إلى معاصرة المؤرخ « فرانسوا جيزوا « F. Guizot » لكل شئ وضعه الخاص به . هذه هى قضيتى الكبرى . فى الحياة العملية للخلق سلطانه المطلق . . ولكنى إذا كنت أراه كذلك ، وإذا كنت أحبه فى ميدانه ، فإنى أنفيه من الميادين الأخرى . فالفن والعلم مستقلان ، ويجب ألا يكون للخلق أى سلطان عليهما » (١) » .

وهانحن أولاء نرى صدى هذه الآراء فى نقد رئيس المدرسة البرناسية : « لو كنت دى ليل » ، فهو يقول متأثراً بروح العصر العلمية فى النقد ، فى الخطاب الذى ألقاه فى حفل استقباله فى الأكاديمية الفرنسية عام ١٨٨٧ :

« إذا كانت الطبيعة تخضع لقوانين لاتتخلف لاتزال تتحكم فيها ، فإن للفكر الإنسانى كذلك قوانينه التى تنظمه وتوجهه . وتاريخ الشعر يتجاوب مع تاريخ العهود الإجتماعية والأحداث السياسية والأفكار الدينية . وفى الشعر شرح لجوهرها الحئ وحياتها العليا ، فهو حتما التاريخ المقدس للفكر الإنسانى » . وطبعاً لايقصد بذلك إلى الدعوة لأنغماس الشاعر فى أحداث عصره، إذ أنه من دعاة الفن للفن كما أسلفنا ، وإنما يقصد إلى شرح أسباب ضعف الشعر الغنائى أو ازدهاره شرحاً علمياً على حسب قوانين علمية لاتتخلف ؛ تشبه القوانين الطبيعية ، وهو يمثل فى ذلك روح عصره . ويقول كذلك داعيا إلى وجوب إفادة الشعر من بحوث العلم المعاصر فى موضوعاته التاريخية والإنسانية :

« إن الفن والعلم اللذين طالما فرقت بينهما جهود الفكر المتباعدة ، يجب الآن أن يأتلفا ائتلافاً تاماً أو يتوحد كلاهما بالآخر . فقد كان أحدهما

---

(١) المرجع السابق ص ١٧٧ — ١٨٠ — وكذا :
Charles Lalo : L'Art Loin de La vie, p. 100

(الشعر فى عهده الأول) بمثابة الوحى الفطرى للمثال الإنسانى الذى تضمنته الطبيعة الخارجية ، وكان الآخر (العلم) هو الدراسة العقلية والتعبير المشرق عنها . ولكن الفن فقد هذه التلقائية الحدسية التى كانت له فى عهده الفطرى أو بالأحرى : قد استنفدها ، وعلى العلم أن يرشده إلى المنسى من تقاليده ، حتى يبعثها حية فى الصور الخاصة به » .

ثم يفصل بعض التفصيل ما يعنيه من ضرورة إفادة الشعر مما استجد من علوم إنسانية فى القرن التاسع عشر ، فيقول : « والآن يتوجه العلم والفن نحو أصولهما المشتركة . وعما قريب ستعم هذه الحركة . فالأفكار والحقائق والحياة الخاصة الخارجية ، وكل ماهو جوهرى فى أصل الأجناس الإنسانية القديمة وعقائدها وأفكارها وأعمالها أصبح يسترعى عناية الناس جميعاً » (١) .

ولتأثر الطبيعة والواقعية والبرناسية بالنهضة العلمية والفلسفة الوضعية ، كانت وجوه القرابة الكثيرة بينهما . وقد ظهرت هذه المذاهب فى عصر واحد : فقد بدأت تظهر الواقعية والطبيعية فى النثر فى نحو منتصف القرن التاسع عشر وتبعتهما البرناسية فى الشعر ، ثم كانت وجوه الشبه الفنية بين هذه المذاهب الثلاثة . ففيها جميعاً نفس الدعوة إلى الموضوعية التامة فى الأدب ونفس الطريقة فى الملاحظة الدقيقة لصور الأشياء الخارجية عن نطاق الذات ، ونفس الفلسفة التشاؤمية من الحياة (٢) ؛ والثقة الكبيرة فى العلم ، أنه سيحل جميع مشاكل الإنسان . هذا ؛ على مابينهما من فروق جوهرية تتعلق بطبيعة العمل الفنى فى كل منها . فالواقعية والطبيعية كانت مقصورة على القصة والمسرحية ، ومن طبيعة موضوعاتهما الإنغماس فى التجارب الإجتماعية المعاصرة ، مما جعل الكتاب الطبيعيين والواقعيين أشبه بالعلماء الاجتماعيين فى تتبع الظواهر الاجتماعية المعاصرة ودراستها عن قرب ، ثم صياغتها بعد ذلك

---

(١) انظر : Lectonte de Lisle : Préface des poemes Antiques

(٢) انظر : M. Braunschviy, op. Cit. P : 4

على حسب القواعد الفنية للقصة والمسرحية ، وهي قواعد ينفرد بها مجال الفن عن الحقائق العلمية والنظريات التجريدية ، على حين اختصت الدعوة البرناسية بالشعر الغنائي ، فكان الشاعر مطلق الجناحين في ميدانه الفني الواسع ، يحلق بصورة الشعرية في أجواء العصور السحيقة والبلاد النائية كما يصور — ما شاءله خياله — مناظر الطبيعة من حوله ، في صور لا تفرض عليه الانغماس في التجارب الإجتماعية الإنسانية المعاصرة ، كما هو شأن القصة والمسرحية . ولهذا كانت دعوة الفن للفن أظهر وأوضح لدى شعراء المدرسة البرناسية في ميدان الشعر الغنائي .

ومن الأسس النظرية والفلسفة السابقة استمدت الصورة الشعرية خصائصها الفنية لدى شعراء المدرسة البرناسية ونقادها . وقد وافقوا الرومانتيكيين في بعض هذه الخصائص ، ولكنهم حددوها تحديداً انفردوا به ؛ ثم خالفوا الرومانتيكيين في كثير منها ، نتيجة لنظراتهم الجمالية التي أخذوها عن عصرهم وفلسفته التي أشرنا إليها .

فقد وافقوا الرومانتيكيين في أن الشعر الغنائي يعتمد أول مايعتمد على الصور . ويرى البرناسيون أن خاصة الشعر الغنائي الجوهرية هي الإيحاء ، ويقصدون به قدرة الشاعر على إثارة الصور التي تعبر عن حالات خاصة للنفس أو للفكر بمحض الوسائل اللغوية المرتبطة بهذه الحالات أو بهذه الصور ، لا بالاثارات الذاتية والاعترافات المباشرة (١) . وكأنهم يشرحون ماسبق أن عبر عنه « فكتور هوجو » في قطعة شعر خالدة من ديوانه : «تأملات» حين قال :

« ألا تعلموا أن الكلمة كائن حي » . ولكن البرناسيين يذهبون في الإهتمام بالصور إلى أبعد مدى . فلا قيمة للفكرة إلا في صورتها الفنية الكاملة . يقول « تيودور دي بانفيل » ، وهو من طلائع البرناسيين وكبار دعاتهم :

---

(١) انظر : Francis Vincent : Les parnassiens, L'Esthét'que de de L'école p : 42

« الصورة التي تتمثل لعقلك هي دائماً صورة فكرة من الأفكار ؛ ولكن المرء الذي يفكر بكلمات تجريدية لايصل أبداً إلى ترجمة فكرته في صورة ؛ إنه على أكثر تقدير يصل إلى تقييد فكرته في تعبير عام مبتذل » (١) .

فلا قيمة عندهم للفكرة في ذاتها ، ولكن لصورتها . وهم يعتمدون في إثارة الصور على الصفات المعبرة ، وإحكام الأسلوب ورسم الألوان المختلفة لما يصورون ، أي على اللغة وإحكام صياغتها : ولكن في القالب الشعري القديم . فلم يقصدوا إلى تجديد في الأوزان رغبة في الإيحاء كما سيفعل الرمزيون بعد ، ولم يهملوا في اتباع قواعد العروض أو اللغة تعللا بالضرورات الشعرية ، كما كان يفعل الرومانتيكيون أحياناً جرياً وراء الإلهام ، وما تجود به القريحة لأول وهلة .

وقد عقد « تيودور دى بانفيل » في كتابه : « رسالة صغيرة في الشعر الفرنسي » فصلا خاصاً عنوانه « الرخص في الشعر » ، أو الضرورات التي تباح لغويا للشاعر ، ولكنه لم يكتب تحت هذا العنوان إلا هذه الجملة « لاوجود لهذه الرخص » . وقد دعوا إلى ضرورة المحافظة على القافية في شكلها التقليدي ، مع الإفادة منها قدر المستطاع في الإيحاء والتصوير .

ويعبر « تيودوردى بانفيل » ، في كتابه السابق الذكر ، عن أهمية القافية لدى البرناسيين ، فيرى أنها هي التي تكسب الشعر صفته الفنية الخاصة به ، وهي التي تثير الأصوات المعبرة ، وتبعث الإنفعالات وتثبتها ، وتعرض أمام عيوننا المناظر الرائعة ، وهي التي ترسم المنظر الخارجي للصورة ، أروع وأثبت من المظهر الفني لتمثال الرخام ، شأن الشاعر في ذلك شأن الرسام « فكما أن الرسام بلمسة محكمة من لمسات ريشته يثير في ذهن الناظر فكرة أوراق شجرة الزان أو شجرة السنديان ، على أنك تستطيع أن تقترب من لوحته وتفحصها عن قرب ، لترى أنه لم يقدم لك في الحقيقة مظهر الأوراق

---

(١) انظر : Ch. Lalo : L'art Loin de la vie p. 105

ولا بنيتها ، وإنما ارتسمت فى ذهننا هـذه الصورة لأن الفنان أرادها ، كذلك الشاعر . فالـكلمة التى يوقعها موقعها من القافية ، وهى آخر كلمة فى البيت ، يجب أن تجلو أمام عيوننا كل ماأراد الشاعر ، كما يفعل الساحر اللطيف الحيلة » .

ونتيجة لتمسكهم بالصورة والشكل ، وعنايتهم بإحكام الشعر وحسن نسجه ، ودعوا إلى ضرورة الوحدة العضوية فى القصيدة ، أى انسجام أجزاء الصور الجزئية بحيث تتتابع منطقيا، وتتآزر على رسم الصورة العامة كما رأى الرومانتيكيون : على نحو ما بينا فيما كشفناه عنهم فيما سبق . وهذه الوحدة ستكون مجال تصرف كبير لدى شعراء الرمزية فيما بعد (١) .

على أنهم إذا كانوا قد وافقوا الرومانتيكيين فى أهمية الصور فى الشعر الغنائى ، وفى ضرورة الوحدة العضوية على نحو ماسبق ؛ فقد افترقوا عنهم افتراقاً جوهرياً فى دعوتهم إلى موضوعية الصور ، فى مقابل الصور الذاتية لدى الرومانتيكيين . وهم يبغضون كل البغض أن يرى الشاعر الأشياء أو مناظر الطبيعة من خلال ذاته ، أو أن يصور لنا ذات نفسه فى اعترافاته وأحداثه الخاصة ، أو يجاهر بالشكوى فى أشعار باكية ، ويرون فى كل ذلك مثـار ضيق وضعف على الشعر أن يتبرأ منهما . وعلى الشاعر أن يختفى ماستطاع وراء الصور والمشاعر التى يعرضها ، وذلك بالتحرز من هذا « الأنا » البغيض الذى كان محور الأحاسيس والموضوعات الرومانتيكية وبتعميم للمشاعر والصور فى جانبها الإنسانى العـام . يقول « جوزيه ماريا دى هيرديا » José Maria de Heredia — من كبار شعراء البرناسية — فى حفلة استقباله فى الأكاديمية الفرنسية : « هذه الاعترافات الذاتية العامة تثير فينا حياء عميقاً ، كاذبة كانت أم صادقة . . فالشاعر يكتسب صفته الإنسانية الشاملة الحق بقدر مايتجرد من ذاته » .

---

(١) انظر : F. Vincent, op Cit, p. : 45

وميرة الشعر البرناسي — فيما يرى « لو كنت دى ليل » — هي فى قدرة الشاعر على تعميم مشاعرة الخاصة ، بالتعبير عنها فى صور موضوعية ، على أن يلتزم الشاعر الحيدة التامة حيالها ، شأنه شأن العالم فى معمله حيال تجاربه الطبيعية . وقد تعكس هذة الصور آراءه أو مشاعره ، ولـــكن عن طريق غير مباشر ، بتقديمها فى موضوعات إنسانية أو مناظر طبيعية قد تشف من بعيد عن مثله المنشودة ، ولـــكن الشاعر لايقصد سوى تقديمها كما هى ، وللقارئ أن يستنتج منها مايشاء .

ونتيجة لذلك كانت الصور فى الشعر البرناسي وصفية . . يسجلها الشاعر أمام المنظر الطبيعى ، أو اتجاه الموضوع الذى يعالجه ، بوصفه شاهداً على مايرى ، وكأن شعره مرآة تتراءى فيها الأشياء كما هى ، أو كأنه متفرج يصف لك فى أمانة دقائق ماعرض له . فالصور فيه مقصودة لذاتها ، والوصف لذات الوصف ، لايتخذه البرناسى الخالص دعامة لآراء فلسفية يستنتجها ، أو لمذهب فكرى يشرحه ، ولا يجعل منها رموزاً توحى بحالات نفسية خاصة . فإذا وصف البرناسى منظراً طبيعياً — وكثيراً ماكانوا يصفون — عرضه عليك فى دقائقه كما هو ، وحرص كل الحرص على ألا يخلطه بمشاعره ؛ وإذا بعث شخصية تاريخية فى موقف عظيم الدلالة — وكثيراً ماولعوا بذلك — فلن يتخذها رمزاً لموقف حاضر ، ولـــكنه يبعثها فى أخص ماامتازت به تاريخياً ، كما كانت ، ويترك لك استنتاج ماتدل عليه إنسانياً واجتماعياً . وإليك مثلا من شعرهم الوصفى مايقوله تيوفيل جوتييه (١) من قصيدة له عنوانها : «أعمى» : أعمى فى جانب من الطريق ؛ كئيب المظهر كبومة فى النهار ؛ على زمارته يوقع فى لحن حزين ، يتحسس ثقوبها و يخطئها . يردد أغنية قديمة دارجة ؛ يلحن فيها ولايبالى ؛ يقوده كلبه فى المدينة ، شبح ذوعين نائمة فى النهار . تمر به الأيام لاتضئ ؛ وعبوساً يصغى إلى العالم المظلم والحياة الخفية تهدر هدير السيل خلف حائط ! يعلم الله أية أوهام سوداء تحتل دماغه الكثيف ،

---

(١) فى مجموعة أشعاره التى عنوانها Emaux et Camées

وأية عبارات غامضة تسطرها الفكرة فى هذا التجويف ! . . ولـكن عسى فى ساعات الإحتضار ، حين يطفئ الموت الشعلة ، تصبح النفس المعتادة الظلمات قادرة أن ترى جليا فى القبر ! » .

وفى هذا الوصف يلجأ البرناسيون إلى الصور المجسمة (البلاستيكية) ، لأنها هى التى تعكس مظاهر الأشياء ، ولذلك طالما قارنوا الشعر بالنحت ، وقربوا مابين الشاعر والمثال . وكانت صلة الشعر بالنحت أقوى عندهم من صلة الشعر بالرسم أو بغيره من الفنون التشكيلية . وكانوا أول من طبقوا فى شعرهم مقارنة أرسطو القديمة بين الشعر والفنون التشكيلية التصويرية . ولـكنهم لم يهتموا بالإفادة من القوى الإيحائية لموسيقا الشعر ، ولم يقرنوا بينه وبين الموسيقا ، كما سيفعل الرمزيون .

وقد يغترب البرناسيون بخيالهم خلال الأقطار النائية أو العصور السحيقة ليسوقوا صوراً شعرية طريفة . وكذلك كان يفعل الرومانتيكيون هرباً من واقعهم . ولكن البرناسيين يغتربون بخيالهم اغتراباً علمياً . فهم يتبحرون فى دراسة التاريخ ، ويحيطون بما وصل إليه العلم فى دراسة الأجناس البشرية ودياناتها وأساطيرها وحضاراتها ، قبل أن يبعثوا مواقفها وصورها التاريخية فى شعرهم . وكانوا يفعلون مثل ذلك فى تصوير مناظر الطبيعة والأحياء فى البلاد النائية . ويوردون فى كل ذلك ما يدل على تعمقهم وتبحرهم وسعة اطلاعهم ، فلا يقفون عند الصور السطحية ، والمشابهات العامة ، ولذا جاءت صورهم ذات صبغة علمية فى كثير من أشعارهم ، بحيث يستعصى فهمها على من ليس له علم بالمدنيات والعصور التى يصورونها . وهم فى ذلك لا يبالون بالدهماء ، ولا بالعامة والجمهور ، لأنهم لا يتوجهون إلا إلى الصفوة من معاصريهم أو من الأجيال اللاحقة . وهذا فى الواقع هو مايقصدونه من وراء دعوتهم إلى الفن للفن .

وقد كان كثير منهم فى بادىء أمرهم يتبعون المذهب الرومانتيكى ، أو يشايعون دعاة التقدم الاجتماعى ، وكانوا لذلك يحرصون — أول عهدهم

بالشعر — على المشاركة بأشعارهم فى طريق التقدم الإنسانى ، على نحو مافعل الرومانتيكيون . ولكنهم سرعان ماضاقوا بالجماهير ذرعاً . فترفعوا عنهم فى فنهم . ورأوا أنهم ليسوا أهلا للتوجه إليهم فى شعرهم . ولهـــذا أبغضوا عصورهم على نحو مايعبر عنه « لوكنت دى ليل » : « وإنما أبغض عصرى نتيجة للنفور الطبيعى الذى نعانيه من كل ما يهددنا فى فننا بالموت ؛ ولكنه — وياللأسى — بغض لا ضرر فيه على أحد ، لأنه لا يحزن سواى » .

ومن أجل ذلك نعوا على الرومانتيكيين دفاعهم فى الأدب والشعر عن حقوق الدهماء ، كما نعوا على بعض معاصريهم تسخيرهم الشعر لوصف الغايات المادية والاختراعات الحديثة التى تمخض عنها عصر البخار (١) . فليس لقضية الفن للفن معنى — فى دعوة البرناسيين ومن سواهم — سوى البعد عن الغايات النفعية المباشرة ، كما يعبر عن ذلك « لوكنت دى ليل » فى الموضع نفسه :

« قلما أتأثر بهذه الأناشيد والأشعار التى يوحى بها البخار والتلغراف الكهربى ، وكل هذه العبارات والصور التعليمية التى لا صلة لها بالفن ، وهى بالأحرى تدلنى على أن الشعراء أصبحوا أكثر فأكثر أقل جدوى للمجتمعات الحديثة . . وها قد اقتربت اللحظة التى يجب أن يكفوا فيها عن هذا الإنتاج خشية أن يتردوا فى الموت الفكرى » . والبرناسيون — بعد ذلك — يؤمنون بأن للفن والشعر بخاصة رسالة إنسانية فى هداية الصفوة إلى المثل الإنسانية العليا ، وفى السمو بالنفس عن طريق المتعة الفنية . وقد وضح ذلك مما سبق أن سقنا من أقوال لهم توحد ما بين الفكرة والصورة ، إذ ليست الصور التى يسوقونها جوفاء لا معنى لها . ويتجلى ذلك أيضاً فى عبارة « لو كنت دى ليل » السابقة ، إذ ينعى فيها على من ينغمسون فى الغايات النفعية المباشرة أنهم يصيرون بذلك أضعف فناً وأقل جدوى . ويقول كذلك فى الرد على من يظنون أنه لا فائدة تقدمية من وراء دعوته إلى إحياء المثل

---

(١) انظر فى ذلك :

Leconte de Lisle : Poèmes et Poésies (1855) Préface

الإنسانية فى بعث الصور التاريخية لعهود الإنسانية السعيدة : « ليطمئن القوم ، فدراسة الماضى لا صلة لها بالسلبية ولا بالتجريد ، وليست المعرفة رجوعاً إلى الوراء ، وإضفاء الحياة المثالية على ما لم تعد له بعد حياة واقعية ليس معناه الرضا بالموت أو بعث صور مجدبة لا ثمرة لها » (١) . وإذن ليس فى « الفن للفــن » قطع لكل صلة بين الفن والحياة ، كما قد سبق ذلك إلى فهم كثير من الناس .

وبقى لنا هنا أن نورد مثالا آخر لصور الشعر البرناسى . وتيسيراً للموازنة بينها وبين الصور الرومانتيكية اخترنا موضوعاً طرقه شاعر رومانتيكى هو « لامارتين » كما عالجه على طريقته شاعر برناسى هو « لوكنت دى ليل » ، ألا وهو موضوع « البحيرة » . وقد ترجمت « بحيرة » لامارتين إلى اللغة العربية مراراً ، ولهذا لا نترجم منها هنا إلا بضعة أبيات ، تذكيراً بخصائص الصور الرومانتيكية ، ليتضح الفرق بينها وبين الصور فى الشعر البرناسى ، يقول لامارتين : « وهكذا نظل مندفعين نحو شطآن جديدة ، نضرب فى ليل الأبد إلى غير عودة . أفلا نستطيع أبداً — فوق محيط السنين — أن نرمى القلاع يوماً ؟ كاد العام ينتهى أيتها البحيرة ! ، فانظرى ! ها أنذا آتى إليك وحيداً أجلس فوق هذه الصخرة حيث رأيتها تجلس ، قريباً من الأمواج الحبيبة التى كانت الريح ترمى بزبد موجاتك على أقدامها العزيزة ذات مساء — ألا تذكرين ؟ — كنا نسبح فى صمت ، حيث لم يكن يسمع من بعيد ، فوق الموج وتحت السموات ، سوى خرير المجاديف ، تضرب — فى إيقاعها — ألحان موجاتك . . أيتها البحيرة ! ! والصخور الصماء ! والكهوف ! والغابة المظلمة ! أنتن فى أمان من الزمن ،

(١) انظر : Leconte de Lisle : Poèmes Antiques, préface.

بل إنه يجدد لكن الشباب ، فلا أقل من أن تحتفظن ، وأن تحتفظى — أيتها الطبيعة الجميلة ! — بذكرى هذه الليلة (١) . . . » .

وازن بين تلك الصور الذاتية الرومانتيكية فى وصف الطبيعة ، وبين هذه الصور البرناسية فى قصيدة « لوكنت دى ليل » يصف إحدى البحيرات فى جزيرة من جزر الشرق الأقصى : « بحيرة شاحبة ، هى البحر ، ملطخة بالجزر الدكناء ، التماسيح فيها سريعة النماء ، ترنو الماء الرهيب وتقض بالأسنان . وحين يصعد الليل العبوس بخاره وينشره ، تنطلق زوبعة من البعوض فى طنينها الحاد البغيض ، تخرج من الوحل الساخن ، ومن العشب الداخن ، تمور فى الهواء الثقيل أفواجاً أفواجاً ، على حين هناك فهود وأسود ، فى خلال الأدغال الكثيفة الدجناء ، متخمة من اللحم الحى ، دامية الحلقوم ، تأتى ساعة تنام الصحراء ، لترد الماء . تلك (الفهود) تسير على الأرض مدمرة تموء من الظمأ واللذة . وهذه (الأسود) فى خطاها الوئيدة تزدرى أن توقظ الهوام المفترسة ، أو أن تسمع ، بين أعواد البراع المشتبكة ، فرس البحر البدين ، بمنخريه المختلجتين يغط ويتمرغ ، وبقوائمه السمينة يخلط الحمأ الآسن بزبد المياه .

« وبعيداً من الشط ، وسط الصخور الضالة ، بعض الدوح العتيق ، شاهد العصور القديمة ، وحيداً ، يرفع إلى السماء جبهته العريضة ، مفتل العضلات المعقدة من جذعه الراسخ ، يضرب فى الجواء ، بفروعه الفسيحة الشوهاء ، لا تحنيها أية ريح هوجاء ، ولا تكسرها ، ولكنها تملؤها أحياناً بهمس غامض طويل . وعلى الأرض اللزجة الشائكة بأطراف صخور ثقيلة ، المشبعة بالأريج الحاد وبالروائح الوبيلة ، وفوق هذا البحر الأدكن

---

(١) انظر :

Lamartine : Premieres Méditations poétiques, Méditation

وهذه الجزر الأسوانة ، دون انقطاع وبلا نهاية ، يبدو حائماً نوع من صمت الموت ، يتمثل دائماً فى آلاف الأصوات المكبوتة » (١) .

فالصور التجسيمية ، والوصف الموضوعى ، والصفات والألوان المعبرة ظاهرة كلها فى القصيدة السابقة ، مع عناية بالصياغة وروعة فى الأسلوب يتعذر أن ننقل صورتهما فى الترجمة . فقد كانت البرناسية تؤمن بالصنعة ، ولا تستسلم للإلهام كالرومانتيكية . وهذا وجه من وجوه الشبه بينها وبين الرمزية .

وقد رأينا كيف كانت البرناسية نتيجة طبيعية للنهضة العلميةو الفلسفة الجمالية للعصر . وكان دعاتها اختياريين جمعوا بين آراء فلاسفة مختلفين فى اتجاهاتهم ومشاربهم وكانت البرناسية الطبيعية صنوين ، لتأثرهما بروح العصر ، وإن كانت دعوة البرناسيين مقصورة على الشعر ، على حين اقتصرت دعوة الواقعيين والطبيعيين على النثر القصصى والمسرحى .

وكان للبرناسيين فضل الربط بين الشعر والفنون التشكيلية ، وبخاصة الرسم والنحت . وإذا كانت البرناسية لم تعمر طويلا شأنها فى ذلك شأن الطبيعة ، فقد خلفتها الرمزية ، فوثقت الصلة بين الشعر والموسيقا ، وتعمقت فى طرق الإيحاء ، فأثرت فى النقد والشعر العالميين تأثيراً أعمق وأشمل .

---

(١) انظر : Leconte de Lisle : Derniers Poèmes, Paris 1948, p. 70 -71.

حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر

لا يستطاع تفسير الفوارق التي تفصل الشعر العربي القديم من الشعر الحديث والشعر المعاصر ، إذ أبقينا في دراستنا في حدود الموروث من أدبنا . ذلك أن تلك الفوارق ترجع في جوهرها إلى اتصال أدبنا بالآداب العالمية . ومنها الأدب الفرنسي . ونلم في هذا الصفحات إلمامة عاجلة بالاتجاهات العامة للشعر الغنائي الفرنسي المعاصر الذي تأثر به أدبنا الحديث في نوع الصور والتجارب ، وفي نوع النظرة إلى الحياة ، بل وفي اقتباس بعض التجارب كما هي ، فضلا عن تأثره بالموسيقا الشعرية وثورته فيها على الأوزان الموروثة . ولكي نتحدث عن الشعر في فرنسا ، لابد أن نشير عابرين إلى مكانة الشعر الغنائي في المذاهب الأدبية في فرنسا منذ منتصف القرن التاسع عشر .

فقد قامت الواقعية الأوربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ولم يهتم دعاتها بالشعر ، ولم يذكروا في بياناتهم المذهبية عنه شيئاً . وعاصرتها المدرسة البرناسية التي قصرت عنايتها على الشعر الغنائي ، وعلى الرغم من مشابهتها الواقعية في نواح كثيرة ، لم تهتم بجمهورها ومسائله ، ولم تربط التجربة الشعرية بتلك المسائل المعاصرة . وخلفتها في الشعر المدرسة الرمزية ، فغاصت في أطواء النفس ، لتعبر عن المعاني الباطنية العميقة التي تقصر اللغة — في دلالاتها الوضعية — عن التعبير عنها . وقد لجأت إلى الإستعانة بوسائل الإيحاء الفنية ، ودعت إلى إطلاق موسيقا الشعر من القيود التقليدية ، ونادت بالشعر المطلق من القافية ، والشعر المرسل والحر . ومازال كثير من مبادئها يعيش في الشعر الحديث . ولكنها لم تهتم بالجمهور ، بل اتجهت إلى الصفوة .

ومنذ الحرب العالمية الأولى تنبه الشعراء إلى ما بينهم وبين الجمهور من جفوة ، لا شبيه لها فيما يخص القصة أو المسرحية التي لم تبتعد قط عن عصرها وجمهوره ، فأخذوا يفكرون في القضاء على هذه القطيعة .

وأول اتجاه مذهبي في هذه الناحية تجلى في دعوة السيرياليين عقب تلك الحرب . وعلى الرغم من أن السيريالية لم تعد حية في الشعر المعاصر بمبادئها الأولى ، لا يستطيع ناقد أن يتحدث عن الشعر المعاصر دون أن يذكرها . فقد كانت أكبر حركة أدبية ساعدت على نهضة الشعر الحديث بما دعت إليه من مبادىء عامة . وهي الحركة الأدبية الكبيرة التي اعتدت بغاية اجتماعية للشعر الغنائي قبل غيرها . وقد اتخذت الشعر وسيلة للتعبير عن عالم اللاشعور ، فهو عملية تحرير للانسان بالقول ، وهو عملية غير مقصورة على التعبير عن ذات النفس من خلال الخطوات اللاشعورية ، ولكنها ذات دلالة — في نفس الوقت — على ما هو شيء شتيت مجهول المعالم في نفوس الآخرين . وعند السيرياليين أن « الشعر تجربة في متناول جميع الناس من أجل جميع الناس » وعماد هذا الشعر هو الصورة . ومن قبلهم بنى الرومانتيكيون الشعر الغنائي على الصورة كذلك . ولكن الصورة عند السيرياليين غير موروثة ، تكاد تكون لا صلة لها بصور البلاغة قبلهم . إذ هي تقريب تلقائي مفاجيء لشيئين متباعدين ، بحيث يكشف عن إحساس لا شعوري عميق ، ليبين فطرياً عن ضآلة القيم المألوفة ، أو يشف عن تجارب تصلح أساساً لقيم جديدة . وقد تأثر الشعر العالمي بالنواحي الفنية للصورة السيريالية ، وباتخاذ الصور والتجارب الشعرية طريقاً للتعبير عن تجارب اجتماعية في نتيجتها ، مهما كان مصدرها الذاتي . وفي ذلك الاتجاه تغلب الوجدان الاجتماعي على الوجدان الفردي . ولاشك أن الحركة السيريالية قد انتهت . ولكن أكثر شعراء فرنسا المعاصرين كانوا قد اشتركوا فيها ، أو تأثروا بها في دعوتها الفنية . وساعد على هـــذا الاتجاه ما تمخضت عنه الأحداث قبيل الحرب العالمية الثانية وبعدها ، فقد كشفت عن عيوب كثيرة في المجتمع ، وفي الفرد بوصفه وحدة ذلك المجتمع . كما شد من أزر ذلك الاتجاه ما دعت إليه الواقعية الإشتراكية في الشعر ، منذ عام ١٩٢٦ من أن « الشعر يجب أن يخدم شيئاً في المجتمع » وأن أحد الشروط الأساسية للشعر هو وجود مسألة في المجتمع لا يتصور حلها بدون الشعر . وقد وصلت هذه الدعوة إلى فرنسا قبيل الحرب العالمية الثانية ، فأثرت في الشعر المعاصر تأثيراً كبيراً ، إذ ساعدت على قيام

ما نستطيع تسميته : الاتجاهات الواقعية فى الشعر الغنائى . وفيها أصبحت الغلبة للوجدان الاجتماعى دون محو للوجدان الفردى . وبعد السريالية لم يقم فى فرنسا ما نستطيع أن نسميه مذاهب فيما يخص الشعر الغنائى ، ولكنها اتجاهات ذات طابع واقعى كما قلنا . وقد سارت واقعية الشعر فى نفس الطريق الذى سارت فيه الواقعية الأوربية من قبل فى القصة والمسرحية . فولع أهلها — أكثر ما ولعوا — بوصف الشر رغبة فى القضاء عليه ، أو التنبيه إلى خطره ، والوقوف على حقيقته . وهذا هو التيار الغالب فى الشعر المعاصر . وفيه ذوب من السريالية والرمزية فى نواحيهما الفنية .

وهذه الإتجاهات الواقعية إطارها العام هو الحرية فى اختيار التجارب والتعبير عنها . وهى ذات ألوان متعددة ترجع إلى أصالة الشاعر ووجهته الفلسفية وموقفه من مسائل الحياة والمجتمع . على أنه يمكن تبين تياراتها الكبرى المثلة لها :

فن الواقعية الشعرية ما يصف العالم من خلال الإنسان . والإنسان هنا أعم من ذات الشاعر من حيث هو فرد . فالخواطر الذاتية تبدو ذات دلالة عميقة على الوعى العام الجماعى فى آفاته ومخاوفه . وأصحاب هذا الاتجاه يتحاشون شعر المناسبات العابرة .

ومن الواقعية فى الشعر الغنائى كذلك ما يصف العالم كما هو ، دون طابع ذاتى فى صورة من صوره ، فى حيدة تامة ، فيختار الشاعر من مظاهر العالم ما يؤكد قضاياه من جوانب البؤس والحمق يواجهها مجتمعه الحديث .

ومن الواقعية كذلك ما ينغمس فى الحوادث العامة والمناسبات العابرة ، ولكنها حوادث ومناسبات ذات طابع إنسانى عام ، أو وطنى ، عاناها الشعراء فى عصرهم المضطرب الحافل بصنوف الأخطار والمخاوف . ويغلب عليهم جميعاً طابع التشاؤم والسخط ، على أن من يتفاءل منهم يصور تفاؤله فى مستقبل بعيد ، لجيل جديد من الناس ، تصهره أحداث الحاضر ليولد ميلاداً جديداً .

وقل من المعاصرين من نظر إلى مباهج الحياة ، وسجــل بعض مسراتها فى استرواح هو استرواح المجهود العانى المرهف الشعور ، يفىء وقتاً إلى هذه الظلال المتناثرة على طريقه الشاق الطويل . وقد قسمنا الشعر الغنائى الفرنسى فى اتجاهاته الكبرى دون نظر إلى الشعراء . لأن الشعر الغنائى يظل دائماً ذا دلالة ذاتية فى وسائله الفنية وصُوره . ولذا كثيراً ما نرى شاعراً يجمع بين أكثر من اتجاه من الاتجاهات السابقة . ولكل شاعر من هؤلاء أصالته فى التجارب والصور ، وهى أصالة ينفرد بها ، وتتسع بها الهوة بينه وبين غيره من الشعراء . ولذا آثرنا أن نمثل لهــذه الاتجاهات بنصوص للشعراء المشهورين ، ننبه فى إيجاز إلى خصائصها الفنية فى تقديمنا لها ، تاركين للقارىء أن يستجلى دقائقها الفنية ، ويتبين مشابهتها لشعرنا الغنائى المعاصر .

ونبدأ بتقديم نماذج للشاعر الفرنسى المعاصر هنرى ميشو الذى ولد فى بلجيكا عام ١٨٩٩ ، وأتم دراسته فى فرنسا ، ويعيش بها .

وفى شعره شبه من السرياليين فى كشفه عن أخفى أطواء النفس ، فى نوع مروع من المفاجأة والغرابة ، ثم رغبته فى القضاء على ما ينفر منه من عادات بتصوير عادات وتقاليد متناقضة ، فى رحلاته الخيالية فى عنواناتها ، ولكنها ذات طابع واقعى فى مغزاها . وهى تذكرنا برحلات « جاليفر » أو رحلات « رابليه » على أنه فيها منطقى فى ربط صوره ، ورسم تفاصيلها . وفيه كذلك من الرمزيين فى أجواء الإيحاء الفسيحة التى يعبر عنها فى تجاربه العجيبة ، وفى التأمل فى الجوانب النفسية المحيرة . ولكنه — مع ذلك كله — ذو طابع واقعى . فوراء صوره الساخرة ، وخواطره الجريحة الذاتية ، عالم حافل بالقلق والألم ، يصوره فى موضوعية شبه علمية ، كأن مناطق خياله أقاليم نفسية حقيقية ، اكتشفها رحالة فى سفر شاق . والصور الشعرية عنده موجزة ، تقرب فى ظاهرها من صور النثر ، يتبع فيها المزاوجة غير المألوفة بين الكلمات الجارية والتجريدية ، تتوالى لترسم حالات متناقضة ، وتكشف عن مناطق نفسية باطنة ، يعانى القارىء منها ما يشبه الكابوس الذى يرى الشاعر من خلاله عصره كله . إنه القناع الجذاب فى مظهره ، ولكنه يستر

وراءه — لمن يتأمل — فراغاً مخيفاً ، يشعر به فى ذات نفسه ، وهذا الفراغ لا تعمره سوى الأشباح التى ألفها الإنسان ، حتى ليفتقد نفسه إذا غابت تلك الأشباح عنه . هذا ما يعبر عنه الشاعر فى صور ذاتية الطابع ، موضوعية الدلالة ، لأنها صورة الإنسان المعاصر ، فى قصيدة له عنوانها : « الفراغ » فى ديوانه : خط الاستواء يقول فيها :

تهب عاصفة مروعـــة .
وليس سوى ثقب صغير فى صدرى ، —
ولكن تهب فيه ريح مروعـــة ،
وفى الثقب حقد دائب ، ورعب كذلك ، وضعف .
هنا ضعف ، ولكن الريح فيه عاتية ،
عاصفة كالزوابع ،
تحطم إبرة من الصلب ،
وليست هى مع ذلك سوى هواء ، سوى فراغ .
فإذا اختفت لحظة افتقدت نفسى وتولهت .
ماذا كان يقول المسيح لو أنه هكذا خلق ؟
والرعدة فى نفسى تنبعث عن برد لا يهدأ .
وهذا الفراغ الذى تثيره نزاع إلى العدم ،
هو مداراة وصمت .
صمت النجـــــوم .
وعلى أن هذا الثقب عميق ليس له من شكل .

وقريب من قصيدته السابقة هذه القصيدة ذات الطابع الموضوعى ولكنه يشف عن ضيق نفسه ، يعبر فيها عن أدواء هذا العالم ، فى صور تتزاوج على بعد ما بينها ، وتتكامل على تنافرها ، وتتوالى على وصف شعور

الضيق العام . وهذه القصيدة عنوانها : « هـــذا هو دائماً . . . » من ديوانه : الحياة فى الأطواء ، يقول فيها :

هذا هو دائماً طعام الرمح النافـــذ ،
وخـــلايا الزنانير تنقض على العـــين ،
والبرص .
وهذا هو دائماً الجنب الممزق ،
وهذا هو دائماً الموءود حيـــاً ،
وهذا دائماً المعبـــد المنهـــد ،
والعضد الواهى ، كالهدب ، فى مصارعة النهر ،
وهذا دائماً الليل الذى يعود ،
والفضاء الخاوى المتربص .
وهذا — دائماً — مسرح السائمات القديم ،
وهذا — دائماً — الموءود حياً ،
وهذا — دائماً — المعبر المنقض ،
وهذا — دائماً — العصب اللديغ من أعماق قلب يتذكر ،
والنورس العمـــلاق ينهض العقول .
وهذا — دائماً — السيل الجياش الجارف ،
وهذا — دائماً — اللقاء فى العواصف ،
وهذا — دائماً — شط الظلمات حيث لا شمس ،
وهذا — دائماً — من خلف أعمدة الأسوار — فى حجرات السجون —
هو الأفق الذى يتراجع ، يتراجع القهقرى أمام العيون .

وفى بعض رؤاه الشعرية أبشع صور الواقع ، يرى فيها إنسان العصر ميت الروح ، نهباً لريح الدمار ، لا يرى وجهاً لوجه سوى شبح الفزع

يهدده ، ويهدد به عصراً أخفق فيه العلم ، وأخفقت جهود الإنسانية فى إسعاد الإنسان . والشاعر يرى الحقائق ويجلوها ، ويتأملها عن بعد . إنه الصوفى الذى يعلم أن لا صوفية . ولكنه فى خلوة تفكيره موقن أن لا دواء للإنسانية سوى هذه الروحية ، لو كان من سبيل لايجادها . تلك هى خواطر الشاعر فى قصيدته: « هذا هو الإنسان » من ديوان له عنوانه: « نحن ورقى » وهى:

رأيت الإنســـان .

لم أر الإنسان الشبيه بطائر البحر ، يحتضن الأمواج ، وينطلق سريعاً ، فوق البحـــر اللانهـــائى ،

بل رأيت الإنسان ذا المشعل الواهن ، أزور يتحسس طريقه ،

يجد جد برغوث يقفز ، ولكن قفزته رهن قيد القوانين . .

لم أسمع الإنسان ذا العيون الرطبة من التقوى ،

يقول للثعبان الذى يلدغه لدغة الموت :

ليتك تولد من جديد إنساناً وتقرأ كتب « الفيدا » ،

ولكنى سمعت الإنسان عربة ثقيلة ، يسحق — فى ركضه — المحتضرين والموتى ولا يلتفت .

يشمخ بأنفه ، كأنه جوجو قرصان « الفيكنجس » ،

ولكن لا ينظر إلى السماء موطن الآلهـــة ،

بل ينظر إلى السماء المريبة ،

حيث يتوقع ان ينطلق منها كل لحظة ، آلات سوارة لا تهدأ ،

تحمل القنابل المقتدرة .

زرقة الإجهاد حول محاجره أوسع من عينيه .

والوحـــل يغطيه أغزر من معطفه ،

ولكن خوذته دائمـــاً صلبة . .

لم أر الإنسان الوديع ذا الكنز الخيالى ،

فى كل مساء يستطيع أن ينام فى حضن جهده الحبيب ،

ولكن رأيته مضطرباً عبوساً صلفاً .

إطار ضحكاته ذو قوى فسيحة ، ولكنه كذوب .

عاداته المتأصلة تشد به إلى طريق أعوج الخطوط لا يستقيم . .

همومه هى أبناؤه الحقيقيون . .

منذ زمن بعيد لم تعد الشمس تدور حول الأرض ، بل العكس ،

ثم كان عليه — بعد ذلك — أن يكون من سلالة قرد . .

ويظل يضطرب كلهب يضطرم . .

ولكن تمثال البرد المشوه خبىء تحت جلده .

لم أر الإنسان الذى يعتد بالإنسان . .

بل رأيت مكتوباً : « هنا » يسحق الناس ، هنا يسحقون . .

وهناك تقرع رءوسهم .

والإنسان دائماً هو الذى يستغل فى الحالتين .

يوطأ بالأقدام كأنه طريق ، ومع ذلك يحلم نفس الغاية .

لم أر الإنسان يستجمع خواطره ليتأمل فى وجوده العجيب ،

ولكنى رأيت الإنسان يستجمع القوى كتمساح ، يرقب — بعينيه الثلجيتين — فريسته فى طريقها إليه ،

وحقاً كان ينتظرها من طرف غدارته الطويل .

على أن القنابل المتساقطة حوله كانت دائماً أكثر منعة ،

لها فى أطرافها غطاء محكم الصنع ، ذو صلابة لا تقهر . .

لم أر الإنسان ينشر من حوله وعى الحياة السعيدة ،

ولكنى رأيت الإنسان آلة ذات محركين . .

تنشر من حولهما الرعب الوحشى والآلات المفترسة . .

وعمر الإنسان — حين عرفته — يقرب من مائة ألف سنة ، يقدر أن يتم
في يسر دورته حول الأرض ،
ولكنه لم يعرف كيف يكون جاراً طيباً . .
كانت تطوف بين الناس حقائق موضعية وحقائق وطنية ،
ولكن الإنسان الحق لم ألتق به ،
وفي كل مرة أراه يبرع في الأمور الانعكاسية التي تكاد تصدر لا عن
وعي :
أحدهم يشعل لفافته ، والآخر يشعل مصنع النفط . .
لم أر الانسان يجول في فسيح وجوده الداخلي ذي السهل والنجود ،
ولكني رأيته يسخر الذرات وبخار الماء ،
ويمزق أجزاء الذرات على غير يقين من وجودها . .
ويتأمل بمجهره في معدته وفي أحشائه وفي عظام جسمه . .
يبحث عن ذات نفسه في أجزائه ،
في أفكار انعكاسية كالكلب .
لم أستمع إلى غناء الإنسان ، غناء التأمل في العوالم ، غناء الفلك ، غناء
الفضاء الرحب ، غناء الأمل الأبدي . .
ولكني سمعت غناءه شبيهاً بسخرية مرة أو برجفة التشنج .

ثم هذه تجربة أخرى لنفس الشاعر ، تبدو ذاتية محضة ، ولكنه يقصد فيها إلى التعمق في أطواء النفس ، فيما فيها من شر لا تخلو منه الصفوة ، مبيناً مسلكه العدائي المسالم تجاه أعدائه ، في قصيدة : « الأطماع الراضية » ، من نفس ديوانه السابق الذكر : « الحياة في الأطواء » ، وفي هذه القصيدة سخرية مرة ، تذكر بسخرية « فولتير » . وفيها يقول :

قلما صنعت في حياتي شراً بانسان .
فليس لدي من الشر سوى الرغبة فيه ، وسرعان ما تمحي ،
قد ارتضيتها .

فى الحياة لا يحقق المرء ما يريد . قد تظن أن ستكون سعيداً بحادث قتل ، يقضى فيه على أعدائك الخمسة ، لكنهم سيخلقون لك متاعب وآلاماً ، وشر المصائب ما يأتى من الموتى ، بعد أن بذل فى القضاء عليهم كبير جهـــد ،

على أن فى تنفيذ هذا القضاء ما به يظل نائياً عن الكمال ،
ولكن بطريقتى أستطيع القضاء عليهم مرتين وعشرين وأكثر .
وفى كل مرة يتقدم إلى نفس الشخص . .
بحلقومه البغيض ، أدفعه ليغوص فى كتفيه ،
حتى يعقب الموت . .
فاذا غشيه برد العدم ،
قد يبدو لى أن ميتته تلك ينقصها شىء من الدقة كى تتم كما أشتهى ،
فأنهضه ثانية فى الحال ، لأقتله من جديد . .
قتلة لا يشوبها نقص ،
لهذا — وحقاً ما أقول — لا أفعل شراً بأحد ، حتى بأعدائى ،
بل أحتفظ بهم ، أتمتع بمنظرهم ،
حيث ألقاهم بما يستحقون من جزاء ،
مع العناية كل العناية بهذا اللقـــاء . .
ومع الاستهتار عن عمد (وبدونه يضيع فن اللقاء) ،
ومع ضروب الإصلاح والتـــكرار فى إجراء الجزاء ،
وهكذا يندر من أكون لديهم مثار شكاة ، إلا من أولئك الذين يأتون فى غلظة ، يرتمون فى طريقى ،
وحتى أولئك . .
وأفرغ قلبى — من حين لحين — من كل خبث ، ليتفتح للطيبة ،
حتى يمكن أن أؤتمن على فتاة صغيرة بضع ساعات ،
قد لا يصلها منى شر . ومن يدرى ؟
لعلها تتركنى آسفة .

والشاعر يهرب من واقعه فى رحلاته ، ولكن هربه ، أبعد ما يكون من الهرب الرومانتيكى ، إنه لا يهرب من الواقع إلا ليعود إليه ، ليصور أن الناس أبه مغتربون ، فى شبه منفى أبدى .

وفى شعره ذى الطابع الموضوعى صدى أحداث الحرب التى عاشها . ونذكر أخيراً شاهداً على ذلك ما نقتبسه هنا من قصيدة له عنوانها : « رسالة » من مجموعة قصائد له عنوانها : متاهة ، ومما قاله فيها ، وهى من الشعر الحر :

أكتب لك من بلد كان قبل ألقا . أكتب لك من بلد المعطف والظل .
نحن نعيش منذ سنين ، نعيش فى برج سرادق الحداد .
أف ! يالصيف ! صيف مسموم ، ومنذ ذاك الوقت ،
أصبحت الحياة يوماً مكروراً ، يوم الذكريات المطرزة . .
السمك المصيد يفكر فى الماء ما استطاع ، ما استطاع ،
أليس ذلك طبيعياً ؟
على قمة منحدر جبلى ، تسللت طعنة حربة . على أثرها تغيرت حياة كاملة .
لحظة تفتح باب المعبد .

* * *

السحب تمضى
السحب ذات الحواشى من الجلاميد ،
السحب التى حواشيها سمكات قد نفاها الصائد من الماء .
ونحن ، مثل هـذه السحب ، نمضى ،
محشوين بقوى الألم الفارغة .
لم نعد نحب النهار فللنهار عواء . ولم نعد نحب الليل ، غشيته الهموم .
ألف صوت تغوص بنا . لا صوت إليه نستند . جهدت جلودنا من وجهنا الشاحب . .
الأحداث فسيحة . والليل كذلك فسيح ، لكن ماذا يستطيع الليل ؟
ألف نجم من نجوم الليل لا تضىء سريراً واحداً .
من كانوا يعرفون لم تعد لهم معرفة . يقفزون مع القطار ،

ويتدحرجون مع العجلة .

« الاحتفاظ بذات النفس فيما تملك النفس ؟ »

لا تفكر فى هذا ! لا وجود للمنزل المنعزل فى جزيرة الببغاوات !

* * *

لم نعد نتعارف فى الصمت ، ولم نعد نتعارف فى صنوف العواء ،

ولا فى مغاورنا ، ولا فى حركات الغرباء ،

ومن حولنا الريف مستهتر ، والسماء بدون مأرب .

رأينا أنفسنا فى مرآة الموت . رأينا أنفسنا فى الدلاء اللعينة ،

من الدم المراق ، والانطلاقة المبتورة ،

فى المرآة السوداء ، مرآة المهانة .

وعدنا إلى المنابع الدهم .

ويقصد الشاعر بهذه المنابع الدهم ، منابع النفس الآثية فى الانسان الحديث ، منابع الإرادة المشلولة .

وهذا شاعر فى رؤاه القاتمة يتحاشى أن يصرخ بمعنى ذهنى لتجاربه وصوره ، إنه مجرد شاهد على ما يقول . وعلى القارىء أن يقف على حقيقة الموقف فى هذه التجارب . وهذه التجارب تدور حول لا نهائية منطقة المنفى والألم للإنسان الحديث ، واللانهائية الخطيرة لقوى الإنسان الفكرية وحريته .

وهذا الشاعر يمثل على طريقته جانباً من الاتجاه العام للشعر الفرنسى المعاصر ، ولاستكمال هذه الجوانب التى أشرنا إليها فى صدر هذه الصفحات ، علينا أن نسوق نماذج لشعراء آخرين ، مبينين من خلالها طريقتهم فى التصوير وموقفهم ، وهذا ما سنحاوله فى الفصل القادم .

حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر

على الرغم من الإطار الواقعي الفسيح الذى يلتقى فى دائرته كبار شعراء فرنسا المعاصرين ، تتنوع اتجاهاتهم تنوعاً كبيراً ، على أنهم يتميزون مع ذلك عن أسلافهم الأقصين من شعراء ما قبل الرمزية ، وذلك أن الشعر الفرنسى المعاصر احتفظ بكثير من الوسائل الفنية الرمزية مثل الموسيقا الحرة الصادقة التراسل مع المعنى ، ومثل تراسل الحواس ، وغموض التجارب بالقاء الأضواء على بعض جوانبها وترك الجوانب الأخرى تترجح فى ظلال الغموض بحيث لا يصل الغموض إلى الإبهام والألغاز . كما ورث هذا الشعر من السريالية تراسل المدركات لتسفر عن معنى غريب عميق ، وتلاقى الأضداد عند نقطة إيحائية تعجز اللغة — من حيث وضعها — عن التعبير عنها . ثم بقى هذا الشعر مع ذلك فى دائرة الواقع ليوثق صلته بجمهوره ، ولكن أى جمهور ! ! إنه جمهور جديد مختلف فى ذوقه ونوع غذائه الفنى عن جمهور ما قبل الرمزية . بحيث لو تصورنا أن بعض أفراد الجمهور الكلاسيكى أو الرومانتيكى قد بعثوا ، ليقرءوا هــذا الشعر لعدوه رطانة ، وأنكروه جملة ، على نحو ما ينظر كثير من معاصرينا لشعرنا الحديث المعاصر فى كثير من تجاربه .

وفى الصفحات السابقة رأينا اتجاهاً من هذا الشعر ذى الطابع الواقعى ، البالغ التشاؤم ، المتعالى مع ذلك فى صوره ، والذى يشهد على إنسانية فى طريق الإنحدار ، شهادة المسجل لمأساتها فى مرارة تشف عنها صور موضوعية محضة . وأوردنا له نماذج .

ونتحدث الآن عن مثل فريد آخر يمثل اتجاهاً جديداً فى الشعر المعاصر ، ذلك هو اتجاه الشاعر « جاك بريفير » ، الذى ولد عام ١٩٠٠ ، واشترك فى الحركة السريالية فى أول عهده بالشعر ، ولكنه ما لبث أن استقل عنها ، وإن احتفظ بكثير من وسائلها الفنية .

ووجه الجدة فى اتجاه هذا الشاعر أنه أنزل الشعر من الأجواء العليا التى كان يحلق فيها ، فجعله فى متناول الشعب ، ولذا كان أكثر شعراء فرنسا جمهوراً ، فاسمه يتردد على ألسنة أكثر الناس ، وتلقى كتبه رواجاً منقطع النظير . وقد كان على رأس شعراء فرنسا المعاصرين الذين قضوا على القطيعة التى كانت بين الشعراء والقراء منذ الرمزية ، فحمل هذا الجمهور — على اختلاف درجات تفكيره وثقافته — على الإهتمام بالشعر . وذلك أنه أضفى على شعره صبغة شعبية بالغة البساطة فى مظهرها ، حتى ليخيل للقارىء أنها لغة الحديث العادى ، ولكن الجهد الفنى خبىء تشف عنه هذه السهولة فى الصياغة ، سهولة ينساب بها الكلام انسياباً يقرب من النثر ، ولكن وراءه روحاً شعرية دقيقة فريدة ، ولذا اجتذب هذا الشاعر إليه من كانوا يتمردون على الشعر الحديث ، ويعدونه مجرد مهارة لفظية ، أو براعة فنية ، أو رياضة لغـــوية .

وهذا الشاعر يمثل خير تمثيل الاتجاه الواقعى ، فهو يعيش بشعره فى عصره ، لا يستدبره ولا يتعالى عليه . ويستمد تجاربه من المناظر التى يراها ، والأحداث التى يعيشها ، وظواهر العصر الحديث التى يتمثلها ، وهو يقول فى إحـــدى قصائده :

« يا أبانا الذى فى السموات ، لتظل فيها ، ولنبق نحن على الأرض ، التى هى أحياناً جـــد جميلة » .

وهذه المناظر والمشاهد المألوفة هى عند الشاعر « بذور الحقيقة » ، ومجلى الجمال أو مثار الاعتبار :

« الماء ينساب ، والليل يجن ، والمحبون يتعانقون فى الظلام ، يفترس بعضهم بعضاً بالعيون ، والعاصفة تتهيأ للهبوب ، والمرأة تضع أصباغ الجمال ، والفقير يدعى الشيخوخة ، والشيخ يتذكر أنه كان سعيداً . . » .

ويحنو الشاعر على هذه المناظر حنو المستبصر ، وقلما يصور من خلالها ابتهاجاً عابراً ، ولكنه فى أكثر الأحيان يجعلها تشف عن روح العصر كله :

السعادة المتأبية ، والصداقة المعوقة ، وأشباح الظلم ، والبؤس ، ومآسي الحرب ، وترهات المجتمع ، ويتراءى للقارىء من وراء ذلك أهم ظاهرة فى العصور وهى « القلق » الذى شغل فلاسفة الغرب المعاصرين ، وبخاصة الفرنسيين . .

ومبعث هذا القلق هو نضج الوعى الفردى وعبء الحوادث الاجتماعية مما أرهف شعور المرء بجحيم الآخرين . وقد انفرد الشاعر بتصوير هذا القلق فى لغة يسيرة لا تعقد فيها ، كأنها الطفولة براءة ، يطوف بها على أدواء العصر طواف الكريم ، فى خفة لا تخلو من استخفاف ، وفى بسمة مرة يقطر منها البكاء يحمل إيها الشاعر حملة انتقـام قد خلت من الموجدة ، فهو يقول :

« لم أكتب قط كلمـة الحقـد » . .

فهو انتقام الكريم الذى يريد أن يكشف عن المؤامرة المدبرة ضد سعادة الإنسان ، من أولئك الذين يفيلون من شقاء الآخرين .

وفى تصوير ذلك كله يتحاشى الشاعر جهده أن يقف وقوفاً سافراً عند الأحداث الكبيرة العابرة ، أو يتغنى بالمناسبات الاجتماعية ، ولكنها اللمحات الإنسانية العامة الخالدة المعانى ، يراها من خلال ما يجيش به العصر من أمور مكرورة فى العصر الحديث ، يستوحيها الشاعر دلالات اجتماعية وفردية عميقة ، ويطوعها للتعبير عن رضاه أو سخطه أو تمرده الاجتماعى والميتافيزيقى .

ويهمنا بخاصة أن نقف عند وسائله الفنية الجديدة ، وأن نمثل لها من تجاربه الشعرية : فهو يعتمد على التكرار والتعداد ونوع من الطباق فى تصويره . ويتعمد فى تكراره للألفاظ أن يحفر بها فى الوعى طريقاً منتظماً للغاية التى يقصد إلى قيادة القارىء إليها . ويمضى فى تعداده لشئون الحياة إلى حد إملال من لا يفطنون لمقصده . ولكنه يبث فيه ملحـاً وطرائف لاذعة تجعل منه تصويراً واقعياً يوحى إلى الغاية منه . أما الطباق فيجب أن نفهمه على نحو أرحب مما حصره فيه قدامى نقادنا ، وأقصد به هنا « المفارقات التصويرية » للشاعر فيه طرق متعددة ، منها مقابلة مجموعة صور متشابهة بمجموعة صور

أخرى متشابهة أيضاً ، بحيث تتضاد المجموعة الأولى مع المجموعة الثانية ، ويسفر هذا التضاد فى ذاته عن المعانى الإجتماعية والمفارقات الإنسانية ، ويدع الشاعر للقارىء أمر استنتاج هذه المعانى من استعراض هاتين المجموعتين ، دون أن يتدخل تدخلا سافراً ، بل يظل موضوعياً فى تصويره .

والوسائل الفنية السابقة أظهر ما تكون فى قصيدته التى عنوانها « عشاء من رءوس » التى نشرها الشاعر عام ١٩٣١ ، ثم احتواها ديوانه الذى عنوانه : « أقوال » ، وقد نشره عام ١٩٤٦ ، وكانت هذه القصيدة بدء شهرة الشاعر . وفيها يستعرض الشاعر موكبين من المجتمع ، موكب الرسميين المعوقين المستغلين ، ترى فيهم من القضاة ورجال الدين والأكاديميين الذين يسعدون على حساب مجموعة من الناس هم الموكب الثانى ، وهؤلاء يعيشون فى جهد عيش تدفعهم إليه الجماعة الأولى ، فهم بين الكد الذى يأكل الأجسام وملال السأم الذى يرنق العيش ، حتى يصبح عيشهم يوماً مكروراً ، فلا يفرقوا بين يوم وآخر ولا بين العشية والضحى . ومن استعراض جماعة الموكبين يستوحى القارىء ما يشف عنه التصوير من هجاء اجتماعى مقذع .

والقصيدة طويلة مليئة بالتعبيرات الموضعية والإشارات الأدبية التى تملح فى لغة الأصل ، وتفقد كثيراً من رونقها بترجمتها ، ولذا نقتصر منها على ترجمة ما يكفى شواهد على وسائل الشاعر الفنية التى أوضحناها :

« هؤلاء الذين هم فى صورة المتسقين . .
هؤلاء الذين هم فى صورة المحافظين . .
هؤلاء الذين يفتتحون . .
هؤلاء الذين يعتقدون . .
هؤلاء الذين يعتقدون أنهم يعتقدون
هؤلاء الذين ينعقون
هؤلاء ذوو الأقلام
هؤلاء ذوو البطون

هؤلاء الذين يعرفون كيف يمزقون الدجاجة المطهوة . .
هؤلاء الصلع من داخـــل رءوسهم . .
هؤلاء الذين يسلمون المدافع للأطفال . .
هؤلاء الذين يسلمون الأطفال للمدافع . .
هؤلاء الذين يطفون ولا يغوصون . .
هؤلاء الذين تمنعهم أجنحتهم العملاقة من الطيران
هؤلاء الذين يضعون قناع ذئب على وجوههم حين يأكلون الخراف
هؤلاء الذين يرضعون أثداء فرنسا أفاويق
هؤلاء الذين يعلون ، ويطيرون ، وينتقمون ، كل هؤلاء
وكثير غيرهم كانوا يدخلون محمومين قصر « الاليزيه »
يئن الحصى ويرفض من وقع أقدامهم
كل هؤلاء كانوا يتزاحمون ، ويسرعون
إذا كان هناك عشاء كبير من رءوس ، وكل منهم اتخذ لنفسه الرأس الذى كان يشتهيه » .

والقائمة الاجتماعية السابقة تؤلف وحدة تتلاءم تلاؤم الأضداد مع أفراد الموكب الثانى الذى يصوره الشاعر بنفس الطرق الفنية قائلا :

« هؤلاء الذين يعملون فى المنجم . .
هؤلاء الذين يشربون الزجاجات فارغة فى حين يشربها الآخرون مليئة . .
هؤلاء الذين يحلبون الأبقار ولا يشربون الألبان . .
هؤلاء الذين يبصقون رئتهم فى « المترو »
هؤلاء الذين لا يعرفون ما يجب أن يقال
هؤلاء الذين لديهم من القول أكثر مما يستطيعون أن يقولوا
هؤلاء الذين علاهم جهد العمل
هؤلاء الذين ليس لهم من عمل
هؤلاء الذين يبحثون عن عمل
هؤلاء الذين عنه لا يبحثون » .

هؤلاء الذين خبزهم اليومى أصبح أسبوعياً نسبياً
هؤلاء الذين يشتهون أن يأكلوا ليعيشوا . .
هؤلاء الذين لم يروا قط البحر
هؤلاء الذين يشمون نسيج الكتان لأنهم يصنعونه
هؤلاء الموكولون بالأفق الأزرق . .
هؤلاء الذين يهرمون قبل سواهم
هؤلاء الذين لم يخفضوا رءوسهم ليجمعوا إبرة
هؤلاء الذين ينفجرون سأماً يوم الأحد بعد الظهر ، لأنهم يرون مقدم
الاثنين والثلاثاء والأربعاء والخميس والجمعة والسبت والأحد
بعد الظهر . . » .

وإلى جانب الوسائل التصويرية السابقة قد يلجأ هذا الشاعر إلى وسيلة قديمة ، هى الصور المقترن بعضها ببعض ، ولكنه يقرنها بوصفها أضداداً ، فيوقع بينها نوعاً من المفارقة أيضاً ، ثم ينمى هذه المفارقة بين الصورتين المقترنتين ، فتجمع بين التشبيه التقليدى والطباق ، بحيث يتولد عن ذلك إيحاء بالمعنى الرمزى المقصود . ومثال ذلك قصيدته التى عنوانها : « لكى تضحك فى المجتمعات » . والمعنى الذى يريده هو أن من يبغض المجتمعات البراقة المستعلية يستطيع أن يروض جماحها ، ليستمتع بما يريد ، ولكن فى حذر مروض الوحوش ، وهذه القصيدة مأخوذة من ديوانه « مناظر » وفيهـا يقـول :

« وضع المروض رأسه
فى حلقـــوم الأسد
أما أنـا
فلم أضع سوى إصبعين
فى حلق علية المجتمع
ولم أدع له وقتـاً
كى يعضنى
فلم يفعل سوى

أن قـــاء عاويا
قليلا من سائل مرارته الذهبية الغضوب
التى يصر عليها إصراراً
كى ينجح فى لعب دوره
نفعـــاً وتسلية
وغسلت إصبعى فى عناية
فى قدح من دم المزاج الراضى المعتدل
ولكل امرىء مضمار ألعابه » .

ومما سبق من أمثلة ، يبين منهج الشاعر الفنى فى التقسيم والتفريق ، وتقريب المتباعدات . وفى أكثر الأحيان لا يلجأ الشاعر إلى الصور المقرونة المتقابلة ، ولكنه يجدد فى طريقة تصويره تجديداً فريداً ، فيأتى بصور متلاحقة متتابعة ، هى صور الحياة اليومية المألوفة ، وقوة المجاز فيها لا تأتى من الوقوف عند كل منها على حدة ، وإنما تأتى من تتبعها فى تلاحقها ، فهى نوع من مجاز جديد ، أطلق عليه بعض النقاد : « المجاز السينمائى » لأن صوره تسير متتابعة ، اللاحقة هى التى تعطى معنى السابقة ، وتكسبها كل ما لها من حيوية .

وهى صور لا حياة فيها إلا فى الحركة ، ينتقل بها الشاعر من شىء إلى شىء ، ومن منظر إلى آخر ، فى يسر الناثر ، ومظهر الذى يسرد ويعدد ، ولكن قوة السبك ، ودقة الاختيار ، وجهد الفنان ، يبين فى نظامها ووضعها ، فتوحى أقوى إيحاء بما تعجز عنه العبارات الخطابية أو المجازية ذات الألوان المتألقة . وما أشبه الشاعر بمخرج سينمائى ، يظهر فنه فى صنعته الآسرة التى لا تصنع فيها ، وفى هذه الحال لا تتضاد « المفارقات التصويرية » ، ولكن تتكامل فى إخراج الصورة الكبرى للقصيدة ، وتظل القصيدة ذات صبغة موضوعية . فمعناها وراء الصور الجزئية المعروضة .

ويتجلى ذلك فى قصيدة وصف فيها الشاعر أيام الحرب العالمية التى عاشها ،

وعانى بؤسها ، وعنوانها « عبث فى عبث » ، من ديوانه « مناظر » أيضاً ، وفيهـا يقـول :

« عجوز يعوى عواء المـوت
يعبر الميدان يدفع بطوق من حديد
ويصيح : ياللشتاء ، قـد انتهى كل شىء . .
قد نضج الطعام ، وترك اللاعبون زهر النرد
وفرغ المصلون من صـلاتهم وقضى الأمـر
ولعب الممثلون الرواية ، وأسدل الستـار
عبثاً فى عبث

* * *

وينادى أصدقاء طيبون يبغضوننى كل البغض . . —
وأصدقاء قدماء، قد أثقلت البداية خطاهم ، يلحظوننى ..
ويتوسلون إلى أن أفهم كل ما فهموه
عبثاً فى عبث

* * *

وأصدقاء خلص قد ماتوا جميعاً بضربة واحدة
وآخرون مازالوا أحياء يضحكون من صميم قلوبهم
وينادبهم الآخرون كما ينادوننى
عبثاً فى عبث
الآخرون الذين ماتوا سلفاً وهم أحياء
والذين يلبسون الحداد على أحلام طفولتهم
وهؤلاء صفوة مستقيمة مهذبة
يجهلون جهد الموت فى التنبؤ بما سيكون
والطريق المستقيم والسبيل المرسوم
قد آن أن تثوب إلى الرشد
ومن وسط ملتقى الطرق

قد سمع الناس النفير
وعما قريب تغلق الحدائق
وتضرب الدفوف بصوتها المشوب
عبثاً فى عبث
وتظل الحديقة مفتوحة لمن كان هواها » .

وغالباً ما يضيف الشاعر وسيلة فنية أخرى إلى طرائقه السابقة ، هى القصص الذى به تكمل هذه المجازات « السينمائية » التى أشرنا إليها . ونضرب لذلك مثلا قصيدة له مأخوذة كذلك من ديوانه « مناظر » ، تبدو فيها مرارة شعوره بالأحداث الرهيبة التى لا يعرف المرء مأتاها ، وكانت من آثار المأساة الحمقاء للحرب التى تحطمت على صخرتها آمال مرهفى الحس ممن كانوا يحلمون بالسعادة ، وعنوان القصيدة « ضحايا رهف الحس » ، وهى :

« اشترى امرؤ صحيفة ، ورمى بها ، بعد أن جاب عنواناتها بنظراته
فجرى آخر وراءه ولحق بـــه :
— « أيها السيد ، قد سقطت منك صحيفتك »
— « شكراً » ، هـــكذا أجاب .
— عفواً ، هـــذا أقل ما يجب ، ويبتعد .
فلا يجرؤ الرجل أن يلقى بالصحيفة من جديد ، ويقرؤها .
وبين حروفها السود على صفحاتها البيض ، يعلم خبراً يغير مجرى عيشه
وتخور قواه ويضطرب ، فلا يدرى أين هو .
فيسأل عن طريقه أحد العابرين ، فيقف فى بشاشة ولطف ،
يشرح له طويلا كيف يتابع السير إلى قصده :
— « إنه قريب . . خطوتان . . »
وفجأة يتذكر الرجل : ليس قصده هو الذى طلب ،
بل الاتجاه المضاد هو الذى يريد .
ولكن هذا العابر يبتعد ويتلفت وهو يبتسم
فيتبع الرجل الطريق الذى دله عليه العابر . .

إنه لا يستطيع سوى ذلك ، لا يمكنه أن يجرح إحساسه الرقيق
وها هو ذا ضال فى متاهة لا يستبين
ويجن عليه الليـــل
فيرى امرأة لم يكن قد رآها منذ خمس سنين
ويقرأ لها الخبر فى الصحيفة
فتلوب دموعاً وتقع بين ذراعيه
ويشتد عليها الشقاء ، كما كانا تماماً فى الماضى
ومن جديد لم يعد الرجل والمرأة سوى شخص واحد
يعانيان العذاب من حقائقهما الأربع » .

وأخيراً نذكر للشاعر هذه القصيدة ذات الطابع القصصى الشعبي المحض وفيها تقوم الملاحظة الدقيقة للتفاصيل مقام الصور البلاغية ، وهذه الصورة تكتسب معناها كله فى الحركة والتكامل على نحو ما أوضحنا من قبل .

وعنوان القصيدة « طعام الإفطار » من نفس ديوانه الذى سبق ذكره وهى :

« قد وضع القهوة فى الفنجـــان
ووضع اللبن فى فنجان القهوة
ووضع السكر فى القهـــوة باللبن
وأدار فيهـــا
الملعقة الصغيرة
وشرب القهوة باللبن
ووضـــع الفنجـــان
دون أن يحدثنى
وأشعـــل لفافة
استدار دخانها فى الهواء
يلقى برمادها فى المطفأة
دون أن يحـــدثنى

ودون أن ينظر إلىّ
ونهــض
ووضع قبعته على رأسه
ولبس معطف المطر
لأن السماء كانت تمطر
ثم ذهب تحت المطــر
دون كــلام
ودون أن ينظر إلىّ
أما أنا فقد أسندت رأسى إلى يدى
وأخذت أبــكى » .

هذا وقد أغفلنا الحديث عن قوة الإيحاء فى الموسيقى الداخلية للشعر ، وتواؤمها مع المعنى ، وشدها أزر التصوير الشعرى ، لأن هذه خصائص موضوعية ، لا تتذوق إلا فى لغتها الأصلية . وقد برز الشاعر فيها ، كما برز فى طرق تصويره الفنية الدقيقة ذات الطابع الشعبى ، وكان بذلك على رأس اتجاه عام فى الشعر الفرنسى المعاصر ، اتبعه فيه كثير من شعراء فرنسا ، ولم يقتصر تأثيره على شعراء قومه ، بل إنه أثر فى شعرائنا كذلك ، ومن هؤلاء من نقل تجربته الشعرية الأخيرة ، لم يزد على أن نظمها شعراً عربياً وادعاها . وليس هذا من قبيل التأثر المحمود ، ولكنه التقليد الخاضع غير الأصيل . على أن الاتجاهات الحديثة للشعر الفرنسى لم نستوفها بعد ، فقد بقيت منها أنواع أخرى سنتحدث عنها فى الفصول القادمة .

أراجون وشعر المناسبات الإجتماعية

هذا اتجاه آخر من اتجاهات الشعر العالمي الحديث ، يمثله في الشعر الفرنسي المعاصر لويس أراجون . ذلك أنه إذا كان شعر الزلفى والتكسب قد ساد قديماً باسم المدح ، فإن شعر المناسبات الإجتماعية قد نسخه وحل محله باسم الواقعية في الشعر .

ونقصد بشعر المناسبات شعر الأحداث الجارية ، وأصداءها في النفوس ، بما لها من صبغة قومية أو سياسية . وفيها لا يتوجه الشاعر إلى ممدوح يشيد به ، أو يغض من شأن أعدائه بالمدح والقدح ، كما لا يقصد بشعره زلفى أو عطاء ، على نحو ما يرى شاعرنا :

مدحت امرأ يعطي على الحمد ماله ومن يعط أثمان المحامد يحمد

وإنما يتوجه الشاعر بشعر المناسبات الإجتماعية إلى الشعب ، يتغنى معه بما يريد ، ويقود وعيه لتحقيق ما يستطيع . وبين الإرادة وتحقيقها في حدود الإستطاعة ، يقوم شعره بتعبئة القوى وجمع الشمل ، وتنمية المشاعر الكريمة ، وتنبيه الوعي الغافل .

والذين يسيرون في هذا الإتجاه من شعراء ونقاد ، إنما يدعون إليه باسم الصدق ، الصدق الواقعي ، والصدق الفني : أما صدق الواقع فإن الشعر ينقلب زيفاً ووهماً ما لم يتخذ مادته مما تجيش به الحياة من حول الشاعر . وجمال الشعر في صدق مادته وجلال موضوعه ، لا في بهرج العبارات وبريق الصور المموهة ، ولا في نزوات العواطف ، ونزق المشاعر الفردية ، وأما الصدق الفني فمرده إلى أصالة الشاعر وقدرته على نسج صوره مما يشترك فيه مع أبناء قومه ، وعيانه في ذلك غذاء شعوره وفنه . وهذا هو مصدر

مشروعية عمله الفنى ، وهو خير طريق للقضاء على الجفوة بين الشعر والجمهور ، تلك الجفوة التى افتخر بها وثابر عليها الرمزيون ودعاة الشعر الخالص ، أو الشعر لذات الشعر ، والقضاء على هذه الجفوة قاسم مشترك بين « أراجون » وغيره من شعراء فرنسا ذوى النزعات الواقعية الذين تحدثنا عنهم فى الصفحات السابقة ، وإن كان أراجون ومن حذا حذوه يحرصون على استقاء مادة تجاربهم من الأحداث الجارية المباشرة ، تنعكس صورها فى أشعارهم . وللشاعر فى نطاقها أجواء حرة فسيحة لن يضيق بها مادام صادقاً أصيلا . فقد يتمرد فى تصويره على ما يسود من أفكار ومشاعر ، فيصور — شعرياً — ما ينفرد به دون غيره ، ويقرع بما يصوره أذن الغافلين من بنى قومه ، وقد يثور فى تصويره لشعوره من خلال الإمكانيات الشعورية المتفرقة حوله ، يبلورها ويُقودها . . ولا شك أن فى هذا نوعاً من الخليقة التعليمية يشف عنها التصوير الشعرى ، فى نوع من الإلتزام يقابل التزام جمهــرة كتاب القصص والمسرحيات ، وهو اتجــاه لم يبدأ به أراجون منذ مارس الكتابة ، ولكنه انتهى إليه واستقر عليه ، فأصبح من أكبر دعاته فى العصر . . وله صــدى لدى بعض نقادنا وشعرائنا المعاصرين . . ولهذا قصدنا إلى جلائه ونقده فى هذا الفصل .

وقد ولد أراجون فى باريس عام ١٨٩٧ ، ودرس الطب ، وكان من المؤسسين لحركة السريالية فى بدء حياته الأدبية ، ولكنه ما لبث أن قاطعها ، وانضم إلى حزب اليسار الفرنسى ، على حين احتفظ بشعوره الوطنى المشبوب ، ولذا كان هو الوحيد من بين اليساريين الذى رأس « لجنة الكتاب الوطنية » الفرنسية . وقد طرأت هذه التغييرات السياسية والأدبية على حياته عقب رحلته فى روسيا عام ١٩٣٠ ، ومنها عاد بحبيبته ورفيقة حياته : « إلسا تريوليه » وهى أخت قرينة الشاعر الروسى « مايا كوفسكى » رائد الاتجاه الواقعى فى الشعر الروسى بعد الثورة .

وقد اشترك أراجون فى الحرب العالمية الثانية ، وأسره الألمان ، ثم أطلقوا سراحه ، فأوى إلى جنوب فرنسا ، واشترك فى حركة المقاومة

ضد الألمان . وكان فى شعره لسان حال فرنسا المهيضة ، ومن أجل حبيبته ورفيقة حياته : « إلسا » ألف ديوانه الذى عنوانه : « عيون إلسا » ، أصدره عام ١٩٤٢ ، كما أصدر قبله ديواناً آخر يتجلى فيه اتجاهه الوطنى كذلك ، عنوانه : « كروب » عام ١٩٤١ — وفى هذين الديوانين وماتلاهما تمثل اتجاهه الواقعى الذى يهمنا فيما سنعرضه الآن .

وفى مقدمة ديوانه : « عيون إلسا » ، يدافع الشاعر عن مذهبه فى الشعر ويرد على من يعيب عليه التغنى بأحداث المناسبات الكبرى التى زخرت بها الحياة اليومية فى تلك السنين العجاف ، وفيها تبلورت « ملحمة الإنسان الحديث » . . يقول أراجون فى مقدمة ديوانه السابق الذكر : (طالما ردد الشعراء فى كل زمان : نحن نتغنى ، فى حين لم يتغنوا قط على حسب ما يفهم عامة الناس . . وإنما أتغنى أنا للغناء الذى قصده « فرجيل » حين قال : « أتغنى بالإنسان وملحمة الإنسان » . هكذا تبدأ الإنيادة ، (ملحمة فرجيل) ، وهكذا يجب أن يبدأ كل شعر . . فى هذا الإتجاه أغنى ، نعم ، وأنا على أهبة تكرار هذا النهج الذى به بدأت الملحمة الرومانية ، من أجل عصرنا ، ومن أجل بلدى . . ولم أصغ لغة شعرى من أجل شىء سوى هذا منذ زمن طويل . . أتغنى بالإنسان وملحمة الإنسان ، فيا هؤلاء الذين تجدون أنى لم أحسن الغناء ، أتوسل إليكم أن تجيدوه أنتم ! . . وطالما طلبت إلى أصدقائى منذ عشرين عاماً : لماذا تكتبون ؟ وإجابتى على ذلك فى فرجيل ، وأغنيتى لا يمكن أن يجحد إنسان حقها فى الوجود ، لأنها سلاح أيضاً للإنسان الأعزل ، بل لأنها الإنسان نفسه ، إذ لا مبرر لوجودها سوى الحياة . . أتغنى ، ولن تقوى العاصفة على أن تحجب صوت أغنيتى . . ومهما يكن من أمر غدا ، فقد يستطاع انتزاع الحياة منى ، ولكن لن يستطاع إطفاء لهيب أغنياتى » .

فى تلك السنين العجاف التى كانت فرنسا تعانى فيها ذل الاحتلال ، علا صوت للشاعر يتغنى بآلامها ، ويلتزم بهذا الغناء . . وقد يتغنى الشاعر كذلك بالعاطفة ، عاطفة الحب ، ولكنه يضفى عليها صبغة الأحداث الدامية ، فيصور الحب من خلال تلك الأحداث ، أسطورة تتسامى على مجرد المشاعر

الفردية ، بل تشف عن جلال الآلام الكبيرة التى تولد من هزيمتها عناصر الانتصار ، وتمتزج ، بل تتحد بحب الوطن . . والحب السعيد كالحياة الرتيبة ، حظه ضئيل فى عالم الفن والواقع ، لا تنصهر به القلوب ، ولا تبلى به المشاعر السامية ، يقول الشاعر فى إحدى قصائده :

« ليس من حب سعيد
ليس من حب إلا هو أليم
لا حب بدون جراح
ولا حب إلا به شوب الأكدار
لا فرق بين حبك يا حبيبى وحب الوطن
لا حب إلا وغذاؤه الدموع
ليس من حب سعيد
ولكنه حبنا كلينا » .

وفى قصيدة أخرى من ديوانه « عيون إلسا » أيضاً ، يقول الشاعر على لسان حبيبته « إلسا » تخاطبه قائلة :

« إذا أردت أن أحبك فاحمل إلى النبع الصافى
الذى فيه ترتوى رغبات المساكين
ولتكن قصيدتك دم جراحك
كبنساء على السقف
يتغنى للطيور التى فقدت عشاشها
ولتكن قصيدتك الأمل الذى يهيب بنا أن اتبعونى . .
والذى يمنح الأمل فى العيش
لمن يدعوهم كل ما حولهم إلى الحمام
ولتكن قصيدتك فى المواطن التى أقفرت من الحب
حيث يعيا المرء ويدمى ، ويقضى من الزمهرير
مثل لحن هامس يرد الأقدام خفيفة المسير . .
لن تتغنى حقاً — ويعادل غناؤك الجهد —

إذا لـــم تتغن بمن تحـــلم بهم أكثر أوقاتـــك
ومن ذكراهم مثل حفيف السنديان
يستيقظ ليلا فى عروقك
فيتحدث إلى قلبك حديث الريح إلى الشراع
وتقول لى إذا أردت منى أن أحبك — وأنا على حبك مقيمة —
أن عليك أن تجعل ما ترنمه لى من صورة
شبيهة بدودة حية فى أوراق أقحوانة
موضوعاً خبيئاً فى موضوع
تزاوج فيه بين الحب والشمس (شمس الأمل) فى طريقها إلى البزوغ
إذا كانت كل عاطفة تنهل من إخفاقها
ريا لجـــلالها وأسطورتها وخلودها
فيوم عذابها الجاهد هو يوم عيدها »

وهكذا يرى الشاعر أن الحب الذى يصوره يجب أن يشف عن حب أكبر ، هو حب الوطن ، لأنه حب اصطبغ بآلام الوطن الجريح . . وهو حب بائس ، ولكن الآلام تدفع إلى الكفاح ، وكما يحيا الحب عذباً على العذاب ، كذلك يحيا الوطن على الاستشهاد .

وواضح أن الشاعر يجحد الشعر الخالص ، كما ينكر الغناء لذات الغناء ، وله قصيدة عنوانها : « فن الشعر » فى ديوانه السابق الذكر ، ينظم فيها مبادئه التى يستحق بها الشعر أن يعتد به ، وهى معارضة من الشاعر للرمزيين فى دعوتهم إلى خلوص الشعر لذاته ، بل هى مناقضة لقصيدة « بول فرلين » الرمزى التى تحمل نفس العنوان .

وفى هذه القصيدة يعيب أراجون من يغفلون فى شعرهم تصوير المآسى الوطنية ، كما ينال ممن لا يسلكون مسلكه فى الشعر ، وفيها يقول :

« من أجل أصدقائى الموتى فى شهر مايو
ومن أجلهم وحـــدهم منـــذ الآن

ليتوافر لقوافى سحر الجمال
جمال الدموع فوق السلاح
أما الأحياء الذين يتغيرون مع الريح
فلأشهر لهم فى هذه القوافى
سلاحاً أبيض حاداً من تأنيب الضمير
كلمات متزاوجة ، وكلمات جريحة
وقواف تصيح فيها الجريمة
لما فى صميم المأساة
أثر خرير الماء الجياش فى وقع المجاديف
مبتذلة كالمطر ، أو كلوح الزجاج
هى المرآة فى ممر الطريق
أو الزهرة تحتضر على أذيال حسناء . .
أو القمر فى مسيل الماء
أو أريج الذكريات
أيتها القوافى ، أيتها القوافى التى فيها أشعر
بالحرارة الحمراء ، حرارة الدم
ذكرينا بأننا وحشيون كأننا الناس
وعندما يخور عزمنا أيقظينا من النسيان
أوقدى المصباح المطفأ ، تحيط به لوحات زجاج فارغ
إنى أردد دائماً غنائى
بين موتى شهر مايو ، أصدقائى » .

ويمثل هذه القصيدة وسابقاتها ، يمثل الشاعر جماعة الملتزمين فى الشعر ، شعر المناسبات ذى الطابع الإجتماعى والصبغة السياسية . . والنجاح فى شعر المناسبات ليس يسيراً ، بل هو فى أكثر الأحيان مقبرة للمواهب ، ومزلقة ينحدر بها الشعر إلى مستوى المدائح قديماً ، أو يصير نوعاً من الدعاية المباشرة التى لا تغنى الشعر ، ولا تدعم القضايا التى تصورها . . وأخطر ما يتعرض له

شعر المناسبات هو تناول الموضوعات تناولا مباشراً . . لأن الشعر فى مفهومه الحديث يتطلب تصويراً يدخل فى باب الأسطورة التى تكسب الألفاظ والعبارات أقصى ما لها من قدرة على بعث الصور ، فتبعد عن مجال التجريد ، كما تبعد عن السرد والتصريح ، ثم إن شعر المناسبات يتطلب كذلك أن تشف الأحداث الخاصة فى التصوير عن مشاعر إنسانية خالدة تتراءى على أفق الموضوعات والأحداث الجارية . . ولهذا كان يلجأ أراجون غالباً إلى خلق أسطورة يبث فى قالبها الصورة العابرة لشكواه ، وفى ديوانه « كروب » الذى صدر عام ١٩٤١ ، قصيدة عنوانها « ريتشارد الثانى لعام ١٩٤٠ » ، إشارة إلى ذلك الملك البائس الذى صوره شكسبير فى مسرحيته الشهيرة ، وقد كان ضحية بطانة السوء يقابل الشاعر بينه وبين حال فرنسا التى سقطت فى يد أعدائها بجريرة أهلها من أهل السوء . . ومن خلال هذه الصورة الموحية ، يعبر أراجون عن ضياع فرنسا بالإحتلال الألمانى عام ١٩٤٠ — وفيهـا يقول :

« وطنى زورق
هجره المجـداف
وأنا شبيه بذلك الملك
أبأس من البـؤس
أظل ملكاً ، ولكن لا أملك سوى آلامى

* * *

لم تعد الحياة سوى خديعـة
تعيا الريح بتجفيف الدموع
على أن أبغض كل ما أحب
وأمنح كل ما لم يعـد لى
وأظل ملكاً ولكن لا أملك سوى آلامى

* * *

للقلب أن يقف نبضه
وللدم أن يسيل بارداً لا حـــرارة فيه
لم يعد اثنـــان واثنـــان تساوى أربعاً
فى لعب اللصوص العابثين
وأظل ملكاً ولكن لا أملك سوى آلامى

* * *

لتمت الشمس أو تـــولد
فقد فقدت السماء ألوانهـــا
أى باريس شبابى الحـــانى
ويا ربيع الزهور ، وداعاً !
سأظل ملكاً ، لكن لا أملك سوى آلامى

* * *

اهربى من الغابات والينابيع
واصمتى أيتها الطيور المتشاجرة
فقـــد أظلك عهـــد الصائد
سأظل ملكاً ، لكن لا أملك سوى آلامى

وفن الشعر لدى هذا الشاعر نوع من « كيمياء » القول ، « يحيل صنوف الضعف جمالا » . وحرية الشاعر فى الصياغة محددة بالتصرف فى ترتيب الكلمات بحيث تكسبها قوة فى التصوير ، وقوة الموسيقى ، مع اختيار جوانب أسطورية للحادثة موضوع التجربة. ولا يبيح أراجون بعد ذلك أن يلجأ الشاعر إلى الشعر الحر . فالقافية التقليدية عنده جلالها وقداستها الفنية . . ويصوغ الشاعر فى القوالب القديمة أفكاره الجديدة . . ولامانع من أن تتعدد القافية أحياناً فى داخل البيت الواحد . . وهذه القافية الداخلية تزيد قوة الموسيقى إذا اتسقت مع الصورة . . وإذا تعدى الشاعر هذه الحدود فى الوزن والقافية انقلبت حريته فوضى تفسد موسيقى الشعر ، فتصبح الأبيات عبية كأنها « فم أدرد » . .

ومن قصائد المناسبات كذلك هذه القصيدة التي تحكي مشهداً من حوادث الحرب عام ١٩٤٠ فى فرنسا . وعنوانها « ليلة مايو » فى ديوانه : « عيون إلسا » والعنوان نفسه يضفى على القصيدة فى خيال القارىء الفرنسى طابعاً تصويرياً ، لأنه نفس عنوان قصيدة شهيرة للشاعر الرومانتيكى الفرنسى الفريد دى موسيه ، حين صور مشاعره إثر كارثة عاطفية فى حبه « جورج ساند » ، ولكن قصيدة أراجون واقعية محضة ، عواطفها اجتماعية ، وهذا ما يكسب عنوانها نوعاً من المقابلة ، فيه قوة المفارقة التصويرية ، وفى هذه القصيدة يقول أراجون :

« تتجنب الأشباح الطريق حيث أمـــر
ولكن ضباب الحقول ينم عن أنفاسها
والليــــل خفيف الوطأة فوق السهـــل

* * *

عندما تركتنا حوائط مدينة « لاباسيه »
تراءت أضواء ضعيفة فى صميم هذه الخلوات
وعلى عشب الحفر جثا الصمت
طيار يؤدى صلاته ، ويدير
زناد قذافته فوق مدينة « ألبير سان نازير »

* * *

الأشباح الضالة تطمس آثار مسيرها
ووقع الخطوات العديدة المعادة ينهك قوى فكرها
ومصابيح الكنائس ترعش صاعدة فى الأفق
فوق مدينة « أراس » تهب المدرعات

* * *

أيتها الدوائر الدائرة بين الحربين ، إنى أراك :
هـــذه المقبرة ، وهذه الربوة ،

وهنا الليلة تضاف إلى الليلة اليتيمة
وإلى أشبـــاح اليوم أشبــــاح الماضى

* * *

أيتها الأرواح السماوية فى مدينة « فيمى »
بعد عشرين عاماً أراكم نصف موتى ،
وأتبع طريق الفجر الدائرى حول المسلة ،
وأخاطر ضارباً حيث تسيرون
مضطربى النوم لم نحسن دفنكم
يتشابه الأحياء والموتى إذا ارتعدوا
فالأحياء موتى ينامون فى مخادعهم
هذه الليلة ، الأحياء موتى يعوزهم الدفن
والأموات يقظى يرعدون كالأحياء
أوقد جن الليل مطبقاً ، ليلاً أبدياً ؟
أى « موسيه » ! أين رحلت آلهة شعرك وطيوف خيالك ؟
فى أطواء الجواء يطوف عطر شجر القصاص .
هذا عام ألف وتسعمائة وأربعين ، وهذه ليلة مايو » .

هذا ، وعلى الرغم من مقدرة « أراجون » الشعرية التى لا ينكرها عليه أحد ، حتى خصومه ، لم يستطع أن ينجو دائماً من شباك الإخفاق فى قصائد المناسبات . . فمن قصائده ما يلجأ فيها إلى التصوير للأحداث مباشرة ، دون إضفاء ظل أسطورى يشف عنها . . فتبدو الأحداث الجارية بارزة نحيلة سافرة . . ومنها ما يشيد فيه صراحة بالبطولة الفردية لبعض من يعجب بهم ، دون رجوع إلى أسطورة ملحمية فى هذا التصوير . . على أن شعر المناسبات إنما يجود حين يضفى عليه الشاعر طابع المأساة ، ويصور من خلاله الآلام الحبيسة ، والآمال المغلولة . . ومثل هذه المشاعر هى التى

تجتمع عليها القلوب ، وتشف عن معان إنسانية وخلجات نفسية عميقة . . وفى مجالها يتاح للمقدرة الفنية أن تقود الوعى فى ظلمات الخطوب ، وميادين الصراع الإجتماعى ، فإذا عمد الشاعر فى المناسبات إلى التغنى بالعواطف الشبعى والآمال الراضية ، فإنه يقع غالباً فى منزلة الغلو والإغراق ، يرضى بها ميول السذج ، ولكنه لا يستطيع أن يخلق بها أدباً رفيعاً ، إذ أن صور هذا الأدب حين تتوافر لها الأصالة والصدق إنما تنبع من الآمال النهمة والرغبات الجائعة التى تستجيب لها النفوس الكبيرة .

القسم الثاني
نماذج من الشعر "دراسة ونقد"

العطار وفلسفة التصوف

لازال لأدب الصوفية مكانه فى تاريخ الأدب العالمى ، على الرغم من مظهره السلبي لمن يقرؤه ولا يمعن النظر فى دلالاته الأعمق ، ذلك أنه يظل ذا قيمة إنسانية حتى لو لم نبحث عن معانيه الخبيئة فهو أولا تجارب حيوية صادقة لدى المتصوفة الحقيقيين الــذى لم يكونوا فى مذهبهم بأدعياء . ومن شأن هذه التجارب الصادقة أن تجود فى الأدب إذا صورت بأقلام ذوى المواهب ، وفى هذا يفترق الأدب الصوفى عن أدب الصناعة والتكلف ، وعن أدب التكسب والربح الذى منى به الشعر الغنائى العربى ، فاستنفد طاقات خلاقة أو كاد يستنفدها ، كانت جديرة لو انصرفت إلى تصوير ماعانته من شئون الحياة لعصرها ، ولو أخلصت لفــكرها فى تصوير ماتؤمن به من مسائل أو قضايا ، شأن الأدب الخالد فى الآداب العالمية كلها ، وقد كان الصدق دعامة الأدب الصوفى فى عصوره الأصيلة وكان الصدق الواقعى فيا بين الكاتب ونفسه سبيلا إلى جودة التجارب الأدبية ، ونضج تصويرها الفنى .

وكان أدب المتصوفة كذلك أهم باعث على نشأة الأدب القصصى ذى الطابع الفلسفى ، وهو الذى انفرد الأدب الفارسى بالتوسع فيه بين الآداب الإسلامية الكبرى ، وقد كرس له كثير من كبار الصوفية جهدهم ، سواء فى صور القصص الشعرية الطويلة أم القصيرة . وفى هــذه القصص بدأ مظهر أصيل للعقلية الإسلامية عربية وغير عربية ، أثرت به صنوفاً عميقة من التأثير فى السلوك الإنسانى ، وفى الحياة الإجتماعية العامة ، وأيا ما كانت نتيجة هذا التأثير ، فــلا يمكن أن يمنعنا ذلك من الإعجاب بالطاقة الفنية الفريدة لدى الأصلاء من هؤلاء ، وبإخلاصهم لفنهم ومبادئهم فى وقت معاً ، وأنهم عاشوا حياتهم فى صدق بينهم وبين أنفسهم ، واختــاروا — عن حرية — موقفا لهم تجاه الأحداث والناس .

ومن نواحي الدلالات العميقة الأخرى في الآداب الصوفية — التي سبقت الإشارة إليها — أن أدب هؤلاء لم يكن سلبياً في عاقبة أمره، على الرغم من مظهره السلبي، وطابع تشاؤمه الموغل في الحزن، ذلك أن هذا الأدب كان هروبا من الحياة. ولكن المتصوفة عرفوا كيف يصبغون على هذا الهرب أبعاداً تتجاوز مجرد الشكوى والأنات، وحزن الضعف والتواني، إذ أنهم هربوا بفكرهم في المناطق العليا من أجواء الروح المتعالية. حقا لقد عزف الصوفية عن نشدان السعادة في هذه الحياة، لأنهم يائسون من الظفر بها في هذه الحياة الدنيا، وقد نشدوا سعادتهم في العالم الآخر، ودعوا إلى التعجل بالرحيل من هذه الدنيا، عازفين عن كل ماتحفل به من نشاط مادي، ومتعة موقوتة، ولكنهم في تبرير مسلكهم هذا قد صوروا في صدق وروعة ما حفلت به عصورهم من شرور ومآثم، وكانوا في هذا المجال أعمق إدراكاً وأقوى دلالة من سواهم من الكتاب والشعراء الذين جاروا عصورهم، ومالأوا المستبدين بها، وتستروا على مازخرفت به من زيف وطغيان، وقد كان هذا الطغيان في أكثر حالاته من المال وسلطان المال في تلك المجتمعات التي استبد فيها سلطان الفرد كما سحقت رحى الاقطاع، وبين هذين تلاشت مواهب كثيرة، وتبددت طاقات خلاقة وانطمست معالم الرأى السليم والفكر الناضج. ولن تجد في تاريخ الآداب الإسلامية هجاء للملوك والمستبدين أشد مما صدر عن الصوفية، وقلما تصادف في تلك الآداب ضيقا بالمــال وعباده والمستعبدين للناس عن طريقه كما تجد في أشعار الصوفية وأدبهم كله، هذا إلى ماقضوا به على الأثرة وحب الذات فيما صوروا ودعوا، فعندهم أن الحب يجب أن يتسع مجاله لحب الإنسان، وخدمته، والرثاء له أو هدايته، دون بغض لأحد ودون انتقام من أحد. وطريق الوصول والسعادة الأبدية إنما هو في هذا الحب الرحب الفسيح، ولم يكن تسليمهم بالشرور التي يضيق بها العالم استسلاماً ولا خنوعاً، فإنك لتلمح وراء ذلك غضباً مشبوباً وعاطفة متقدة وحملة لا هوادة فيها على المجتمعات الآثمة الضالة بقادتها، المفتونة بسلطان المال، ممن خلت جوانبهم من الرحمة والحب، وتذكرنا هذه الخطوات الفنية في أدبهم بالأدب الرومانتيكي في ثورته على المجتمعات، ودعوته إلى العزلة

ضيقاً بالشرور وأهلها ، واحتفاله بالحب الإنسانى العام ، على نحو مايدعو إليه فكتور هوجو فى بعض أشعاره من تطهير القلب من البغضاء ، بحيث لاتقوم علاقة الفرد بغيره إلا على دعامة واحدة : « فإما أن تحب الإنسان وإما أن ترثى له » ، وفى هذا النطاق لم تخل عواطف امرئ من ضرب من التصوف . وهل كان « دانته » إلا متصوفاً — من نوع ما — حين حفل بهذا الحب نفسه أو بحب قريب منه ، على أنه طريق الخلاص للإنسانية ، وطريق الوصول إلى الله ، فى وقت معاً .

وننبه إلى أننا لا نعمم هذا التشابه بين أدب الرومانتيكيين وأدب الصوفية أو أدب دانته ، فهناك فروق كثيرة هائلة بين هذه جميعاً ، ولـكنا نقرر أننا نستطيع أن نفهم الأدب الصوفى فى ضوء عصره — من حيث مضمونه — على منهج يزيدنا علما بعصر ذلك الأدب ، وبتياراته الإجتماعية ، وآفاته المهلكة ، حين لم يكن يتصدى لوصف هذه النزعات كلها سوى الصوفية

ونضيف إلى ذلك أنهم سموا بالجمال وإدراكه على نحو فريد تجاوز مفهوم الجمال فى الغزل الحسى والعذرى معاً . فالجمال فى أدبهم مجلى التجريبيات العليا التى تنتهى فى أسمى آياتها إلى العقل الأول أو القلم ، أو الله . وفى هذا الاتجاه تتجلى الرمزية الصوفية التى ترى فى جمال الكائنات جمال الخالق ، فالطبيعة لها ظاهر هو الجمال الحسى ، ولـكنه ليس سوى رموز ، كما ترمز الحروف المكتوبة إلى الألفاظ ، وكما ترمز الألفاظ إلى المعانى ، وهذا هو باطن الجمال الذى يجب أن توجه إلى الهيام به الهمم . وهم فى هذا متأثرون بقـول أفلوطين : « الطبيعة لغة عجيبة لمن يقرؤها » ، وكأنها — أمام من يقفون لدى مظهر الجمال — ليست سوى كتاب سطر بلغة لا يفهمونها ، فحظهم منـه الافتتان بمظهر الحروف وتعاريجه ، وما أهونه من خطر .

وفى هذا الظاهر والباطن للطبيعة ومايؤدى إليه فهم الباطن — تنحصر الرمزية الصوفية ، وهذا مايفرق — جوهريا — بينها وبين الرمزية الإيحائية المذهبية التى نعرفها فى الآداب العالمية منذ أواخر القرن التاسع عشر الأوروبى ولا ينبغى مجال الخلط بينهما .

ونقدم هنا العطار — فريد الدين محمد بن ابراهيم النيسابورى — من كبار شعراء الصوفية المسلمين ، وشاعرهم فى القرن السادس وأوائل القرن السابع الهجريين (القرن الثانى عشر والقرن الثالث عشر الميلاديين) . وهو من أوائل من فلسفوا التصوف ، فلم يقصروه على الجانب العلمى ، بل وسعوا آفاقه إلى الجانب الفلسفى النظرى . وله فى هذا المجال نظريات وتأملات عميقة ، ونقتصر هنا على ترجمة مقطوعات صغيرة له . انتظاراً للتعريف بكتابه الخالد : « منطق الطير » فى الصفحات المقبلة ، على أنا ننبه إلى أن الأسماء والشخصيات فى الحكايات التى نوردها كلها أسماء رمزية ، على سبيل التنظير ، حتى لو كانت أسماء الأنبياء ، وفى ضوء هذا تكتسب هذه الحكايات رمزية وعمقاً وجسارة .

— ١ —

الحـــرص

كان جهول تلك حقاً من ذهب خبأه ، ومات وبقى بعده هذا الحق وبعد عام رآه ابنه فى النوم ، فى صورة جرذ ، وعيناه مليئة بالدمع فى ذلك المكان الذى خبأ فيه الذهب ، يدور مسرعاً حول المكان كالجرذ فقال ابنه فى نفسه لأصنعن له سؤالا : من أين كانت لك تلك الصورة ، اشرح لى أمرك . فأجاب : قد خبأت فى هذا الموضع ذهباً ، ولا أدرى هل اهتدى إلى طريقه أحد ؟

فقال الابن : ولــكن لم ظهرت فى شكل جرذ ؟ فأجاب : كل من يتعلق قلبه بالذهب تكون هذه صورته ، فانظر إلى ، واعتبر بى ، واطرح عن رأسك الهوس بالحرص على الذهب .

— ٢ —

يعقـــوب

حينما افترق يوسف عن أبيه ، ابيضت عينا يعقوب من فراقه .

قد صب بحراً من دم دموع باصرتيه ، وظل إسم يوسف على لسانه .

فأتاه جبريل قائلا : لو مر إسم يوسف على لسانك مرة أخرى ، فسأمحو بعد ذلك إسمك من بين أسماء الأنبياء المرسلين .

ومنذ أتاه هذا الأمر من الحق ، محا إسم يوسف من على لسانه .

على أن إسم يوسف ظل نديماً لخاطره ، فإسمه فى حنايا روحه مقيم .

ورأى يوسف أمامه فى المنام ، فأراد أن يدعوه إليه .

فتذكر ما أمره به الحق ، فالتزم الصمت ذلك الهائم ، وسرعان مامحا الإسم .

ولـكنه — وقد اقصرت قدرته — أرسل آهة أليمة من روح ممزقة .

وحين صحا من نومه وتحرك فى مكانه ، أتاه جبريل قائلا : يقول لك الإله ، على أنك لم تحرك بإسم يوسف لسانك ، قد أطلقت فى تلك اللحظة آهة ، وفى ثنايا هذه الآهة أنت تعلم ما كان ، فأية جدوى ، لقد نقضت فى الحقيقة التوبة .

لقد نال الحزن من عقلك فى هذا الأمر ، فتأمل فى أمر العشق ، حتى يصير وجدانياً .

— ٣ —

حب الإنسان

فقد سكران الوعى ، وغاب عنه العقل ، قد ذهب إفراطه فى السكر برونق أمره جميعه ، ومن كثرة ماإحتسى من صافى الخمر وثمالته كل لحظة ، فقد إدراكه كما فقد حواسه من رأسه حتى القدم .

وبلغ الحزن مداه بامرئ آخر صاح من أجله ، فأجلس هذا السكران فى حقيبة ، ورفعه ليحمله إلى مأواه ، وإذا بسكران آخر يقدم عليه من الطريق المقابل ، هذا الثمل الثانى كان يتعلق بكل امرئ ، ويسرف فيما يأتى من مساوئ السكر ، فلما رأى السكران الأول — المحمول — سوء حال السكران الآخـــر .

قال له : أيها التعس ! كان عليك أن تنتقص ماشربته كأسين ، حتى تمشى كما أمشى أنا وحدى حراً .

فقد رأى عيب الآخرين . ولم ير عيب نفسه . وليست حالنا جميعاً تربو على هذه الحال .

أنت ترى عيب سواك ، لأنك لست محباً ، ولا ريب أن هذه خصلة لا تجمل بك ولو كان لك بالحب أقل خبرة ، لا لتمست للعيوب عذراً .

— ٤ —

دعوات رابعة

كانت رابعة تقول : ياعالم الأسرار ، هيئ لأعدائى أمر دنياهم .

وامنح أصدقائى دوام ثواب عقباهم ، أما أنا فإنى متحررة دوما من الدارين .

فإذا خلت يدى من الدنيا والآخرة ، فما أهون الأمر إذا ظفرت لحظة بأنسك .

ولو أنى وليت وجهى شطر الدارين ، أو أردت شيئاً ماسواك ، فإنى كافرة .

منطق الطير للعطار

من الأهمية بمكان أن نعرف بهذا الكتاب من بين كتب الصوفية ، وهو من أشهرها وأقدمها . وعلينا – قبل هذا التعريف – أن ننبه إلى أننا يجب أن ننظر إلى القيم التي يجلوها الأدب الصوفي في قرائنها التاريخية حتى تتميز القيم الحاضرة بالغابرة وأن نستنتج من هذه القرائن الدلالات اللازمة للتعبير الفني ، لا الدلالات المباشرة التي لا يجوز فيها أدب من الآداب .

ولا ننكر أن للأدب الصوفي جانباً سلبياً في حرص أهله على الهرب من هذه الدنيا ، حيث السعادة وهم من الأوهام يساور المغترين ، في سبيل الظفر بالسعادة في العــالم العلوي ، سعادة خالدة ، عن طريق العبادة والتعالي بالروح . ولم تكن هذه السلبية طابع الأدب الصوفي كله ولا ينبغي أن يصرفنا هذا الجانب فيها عما زخر به أدبها من تعال روحي عن الإسفاف ، وعن الإسفاف المادي . ثم إن هذا التعالي قد بدأ في صور الأدب الصوفي وتجاربه صادقاً أصيلا مشبوب الطابع مما نم عن ضيق أهله بشرور مجتمعاتهم ومفاسدها. فعلى ما في الحرص على الهرب من مواجهة صعاب الحياة في مجتمعاتهم ، وعلى ما يبدو في ذلك من أثره في نشدان السعادة الذاتية ، أشع الأدب الصوفي بنوع من السخط ذي الأثر الإيجابي في تعاليه ، وبالــكشف عن مساوئ اجتماعية أخذ يجلوها ، وهي نفسها التي يحمل عليها الثائرون ليقوضوها . وفي هذا المجال قد يصبر طابع الناس في عاقبة الأمر سبيلا إلى الأمل ، وإلى الثورة ، والضيق بمواطن الخطل . وكثيراً مايتجاور اليأس والأمل في الفترات التي تمهد للثورات أو تقدمها ، بل كثيراً مايقترن هذان الضدان في نفوس الثائرين المضحين يحملون أرواحهم على أكفهم في سبيل حياة أفضل ، فيبدو يأسهم من القديم في صورة نقمة جارفة يستهينون فيها بالحياة في ظل القيم البالية ، ويستخفون بالحياة أو يتحقق أملهم في تغيير مجرى التاريخ . ووراءهم – على

جادة التاريخ — معالم من مشاعل تشحذ غرائزهم يتمثل كثير منها فى ضحايا النظم الفاسدة ، وفى التجارب الصادقة التى عبرت بها الآداب عن مآسى هؤلاء الضحايا . وأية صور أصدق فى التعبير عن هـــذه التجارب مما عبر به كثير من ذوى القلوب الكبيرة عن مفاسد عصرهم ، وعن معاناتهم لها معاناة زجت بهم إلى ماوراء حـــدود الطموح إلى معالجتها . ومن ثم نلحظ — كما قلنا من قبـــل — شبهاً واضحاً بين أدب الرومانتيكيين الثائرين وأدب الصوفية يتضح فى هرب أولئك بآمالهم فى عالم أحلامهم ، وفى استهانتهم بالحياة ، وتغورهم عن الاختلاط بالمجتمع ، وفى تنصل هؤلاء من تبعة العصر بالهرب فى عالم الروحانيات الخالص . والهرب والتنصل كلاهما فيه قصور وتخاذل يقف بنا دون مانشد اليوم ، ولـــكن علينا ألا نغمط أولئك جميعاً حقهم فى الدلالات الإنسانية التى يدل عليها أدبهم فى وضوح ، إلى جانب مانشيد به كذلك لهم من أصالة فى التأويل ، وأصالة فنية فى التصوير ، ونكرر مع ذلك أنهم أضفوا على الحيـــاة روحانية تسمو بالخلق ، وكثير منهم مع ذلك كان داعية إلى سلوك عملى تجاه الأحداث وتيارات الفكر ، والشعور بالطبيعة والإشادة بالإرادة ، وترك التواكل ، مما نرجو أن تتاح لنـــا ضرب أمثلة عليه فيما بعد .

أما الآن فنتقدم للقارئ العربى كتاب « منطق الطير لفريد الدين العطار » وهو منظومة من بحر الرمل فى حوالى أربعة آلاف وستمائة بيت .

والعطار يتأثر فيه قطعاً بإخوان الصفا فى رسائلهم العربية . وهؤلاء هم أول من نقل القصة على لسان الحيوان — أو الخرافة كما يدعوها ابن النديم — إلى مجال فلسفى ذهنى ذى طابع صوفى اجتماعى معاً — ففتحوا بذلك مجالات فسيحة لصنوف من الخلق الفنى فى الأدب القديم ، ومن ثمراتها هذا الكتاب .

ومحور القصة فى هذا الكتاب تدور حول اجتماع الطير فى مجلس ، كما فى إخوان الصفا ، ولـــكن العطار يحول مجرى الحوار فيها إلى مقصود آخر تظهر فيه أصالته . فالطير هنا رموز صوفية ، فى معنى الرمز العام لا الرمز الإيحائى المذهبى ، لصنوف الخلق فى نشدانهم للحق ، وهذا الحق — أو الذات

الإلهية — يرمز له العطار بطائر خرافى يقابل ما نسميه العنقاء ، ويدعى بالفارسية « سيمرغ » ، وهى كلمة فارسية مكونة من لفظين : سى — مرغ ؛ ومعناها : ثلاثون طائراً ، ولكنها صارت علماً على هذا الطائر الفريد الذى لا نظير له . ويقود الطير فى مجمعها ، ويستقبلها ويرحب بمقدمها فى الاجتماع طائر الهدهد ، وهو رمز لهادى الطريق ، ويدعو الهدهد الطير — بعد أن يتم اجتماعهم — إلى رحلة طويلة ، هى رحلة فى الحقيقة روحية ، فيتعلل كل من هذا الطير بعذر ، رمزاً إلى علائق المادة المعوقة للروح ، ويجيب الهدهد كلا منها مفنداً عذره . ويجمعون أمرهم بعد ذلك للرحلة نشداناً للمثول أمام السيمرغ ، فيقطعون الأودية السبعة فى مسيرهم ، وهى رموز لمراحل السلوك الروحى ، وهى وادى الطلب ، فالعشق ، فالمعرفة ، فالاستغناء ، فالتوحيد ، فالحيرة ، ثم الفناء فى ذات الله .

وتتساقط الآلاف الآلاف من هؤلاء فى الطريق ، فلا يصل إلى تلك الحضرة سوى ثلاثين طائراً ، أو سيمرغ لأن سى مرغ معناها ثلاثون طائراً بالفارسية كما قلنا من قبل . وحين الوصول يرون فى مرآة المثول أنفسهم على حقيقتها ، أى ثلاثين طائراً أو « سيمرغ » ، وقد بدءوا رحلتهم رجاء الظفر بالسيمرغ (وهو رمز الله ، ومعنى اللفظة نفسها : ثلاثون طائراً) — وبذلك يرون الله فى ذات أنفسهم ، أى أنهم رحلوا روحياً حتى عرفوا نفسهم على حقيقتها فعرفوا ربهم ، وفنوا فيه وجداً به .

هذا هو جوهر هذه الحكاية الرمزية الصوفية ، تتخللها حكايات عارضة فى كل مرحلة منها تشد أزر المعنى العام ، وتؤكد القيم الروحية الصوفية ، القائمة على الفلسفة العاطفية وعلى النظر إلى الجمال — جمال الروح والكون — على أنه السبيل للوصول إلى الجمال الأمثل ، وأن الحب الإنسانى يجب أن يكون قنطرة للحب الأكبر ، حب واجب الوجود . وعند الصوفية أن الحب قسمان حب صورى ، يتبدى فى التعلق بالصور ، إنسانية أم كونية ، وحب حقيقى ، وهو النفوذ من جمال هذه الصور إلى دلالاتها العاطفية الروحية . ومرجع ذلك أن الجمال عندهم قسمان : جمال حقيقى ، وهو صفة أزلية لله تعالى ، وقد شاهده

لله فى ذاته مشاهدة علمية ، فأراد أن يراه فى صنعه مشاهدة عينية فخلق العالم مرآة شاهد فيها جماله عيانا . وهذا العالم هو الجمال الصورى عند الصوفية ، فالعالم كله تعبير عن الحسن المطلق الإلهى . وعلى المحب أن يبادر بتجاوز الحب الصورى فى تأمله للجمال الصورى إلى الحب الخالد بفنائه وجداً بالجمال الخالد . وهذا هو معنى هذه الحكاية التى يسوقها العطار فى « منطق الطير » :

— ١ —

العشق الصورى

مثل أمام الشبلى مفئود ينتحب
فسأله الشيخ مم تبكى ؟
فأجابه : أيها الشيخ : كان لى حبيب
من جماله كانت نضرة روحى.
ثم قضى نحبه وهأنذا أقضى هما .
وقد أضحى العالم لدى حالك الجلباب حداداً عليه
فأجابه الشيخ : وهل فقد قلبك بهذا الرزء زمامه ؟
حقا لا يجدر بك سوى هذا جزاء ! !
ألا فاختر لك منه حبيبا آخر
لا يعروه فناء ، ولن تقضى أنت انتحاباً به
فالحبيب الذى يجلب بالموت النقصان
لا تجلب صداقته للروح سوى الأحزان
وكل من يبتلى بعشق الصورة
يقع من هذه الصورة فى مئات صنوف البلاء

— ٢ —

الفانى هيامـــا بالله

قال لقمان السرخسى : يا إلهى
قد هرمت ، وحرت وجداً ، وتاه بى الطريق
والعهد بالعبد حين يهرم أن يسترضى

وأن تخلى سبيله ويتحرر
وأنا الآن فى عبوديتى لك ، أيها المليك
قد صار شعرى الأسود ثلجاً
وكم عانيت من الهم عبداً ، فهبنى السرور
وكبرت سنى ، فهب لى أن أتحرر
فصاح به هاتف : يامن أنت من خلص الغواص
كل من يرم التحرر من العبودية
يصبح ممحو الوعى والتكليف
فاترك هذين ، وضع قدمك فى الجادة .
فقال : أى إلهى ، أهيم بك على الدوام
فأى جدوى للعقل والتكليف . هذا حسبى
ثم خرج به الوجد عن حد العقل والتكليف
راقصاً به يضرب يدا بيد
قائلا : الآن لا أدرى من أنا
لم أعد عبداً بعد ، فمن أنا
امحت العبودية ، ولـكن لم أبق حراً
لم يبق فى القلب مجال لذرة من غم أو سرور
لست أدرى أنا أنت أم أنت أنا
قد امحيت فيك ، وضاعت الثنائية .

— ٣ —

الطيور فى المثول

وتجلت أمام الطير شمس القربى ، فولت وجهها باشراقة تلك الشمس ومن انعكاس وجه الطير الثلاثين (السيمرغ) رأوا وجه « سيمرغ » العالم فإذا ألقت نظرة عجلى هذه الثلاثون رأت ذلك « السيمرغ » عن يقين فدارت جميعاً رؤوسها حيرى ، وأضحت من جديد حيرى على منحى جديد إذ رأت

أنفسها هى « السيمرغ » تماما ، إذ هو دوما ذات أنفسها فإذا توجهت إليه كان هو نفسه المثول ».

صار هذا ذاك وذاك هذا ، أمر لم يسمع بمثله .

فبقيت أسرى الحيرة ، بدون تفكير ، إذ عجزت عن التفكير ، وإذ قصر بها العلم عن معرفة جلية الأمر ، سألت — بلا لسان — سؤالا طلبت كشف هذا السر المتين ، ونشدت حل « الأنا ، والأنت » .

وبلا لسان أتاهم من الحضرة خطاب : إنها تراه كالشمس كل من قدم إليها رأى فيها ذات نفسه ، جسما وروحاً .

فمحوا ذات أنفسهم ، قد فنى الظل فى الشمس . هذا كل ما كان .

كانوا يرددون ماساروا — هذه الكلمات ، وحين وصلوا لم يبق منهم رأس ولا جسد فلا بدع أن أقصروا عن الكلام . لم يبق سالك للطريق ولا منشد . لقد بلغ الطريق المدى .

مختارات من الشعر الصوفى

فى الأدب الصوفى صور رائعة للخلق الإسلامى الذى أشرب روح القرآن ، وامتزج بثقافة واسعة وفكر ثاقب ، وتجلت فيه الروابط الدينية السمحة ، والوحدة الإسلامية الجامعة التى تضم قلوب المؤمنين على حب يتسع للإنسانية جمعاء ، بل يسع المخلوقات جميعاً . وفيه يتجلى الإحساس الإجتماعى فى أوضح صوره ، دعامته قول الله تعالى : « محمد رسول الله والذين معه أشداء على الكفار رحماء بينهم » ، على أن الشدة مصحوبة بالحزم والحكمة ، والرحمة ليس مصدرها الغرة أو الغفلة .

ونسوق شواهد على هذا الخلق الإجتماعى الإنسانى الواعى ، اخترناها من أدب الشاعر الفارسى الصوفى : سعدى شيرازى .

وهو مصلح الدين عبد الله ، كان والده فى خدمة سعد الدين زنكى الاتابك ، وقد كفله بعد موت أبيه ، ولذا شهر بإسم سعدى نسبة إليه . ولد سعدى فى شيراز عام ١١٨٠م . ومات حوالى عام ١٢٩١ . وقد تعلم فى المدرسة النظامية ببغداد . ثم عاد إلى شيراز . ومن عام ١٢٢٦ حتى عام ١٢٥٦ ترك بلدته شيراز ، وأخذ يطوف ببلاد الشرق ، من الهند حتى سوريا والحجاز والحبشة وطرابلس . وفى شعره يظهر أثر رحلاته الكثيرة . وقد صور فى أدبه تصويراً رائعاً تجاربه وخبراته الطويلة . وبعد هذه الرحلات عاد إلى بلدته شيراز ، حيث قضى بقية حياته ، يدون فيها كتبه وأشعاره . وهو فى أدبه ذو معان رقيقة ، وقدرة ساحرة على التعبير ، وعقلية نافذة سمحة ، كما أنه فى تصوفه ذو طابع عملى يكاد ينفرد به .

وقد اخترنا الموضوعات التى نترجمها هنا من كتابين له ، أولهما : « بستان » الذى نظمه شعراً مثنوياً عام ١٢٥٧ ، وثانيهما : « كلستان » الذى

ألفه عام ١٢٥٨ مزيجاً من الشعر والنثر وقد اخترنا من هذين الكتابين ستة موضوعات آثرنا أن نعرض منها أولا ثلاث قطع شعرية من الكتاب الأول ، منها قطعتان تصوران الرحمة بالضعفاء ، والثالثة تصور خطر الإحسان إلى من لا يستحق الإحسان وسنتبع هذه القطع الثلاث بالموضوعين اللذين اخترناهما من الكتاب الثانى المذكور سابقاً ، وأولها حكم يسديها سعدى لملك عربى ظالم ، وثانيهما حكم عامة تدور حول شعور سعدى الإجتماعى الإنسانى. والموضوعات الخمسة السابقة ترسم حدود الخلق الإسلامى الذى سبق أن أشرنا إلى خصائصه . و نختم هذه المختارات بقطعة شعرية أخرى من « بستان » تشف عن تفكير سعدى العميق فى التطور والفناء ووجوب العظمة والاعتبار بأحوال الخلق ، وهاهى ذى ترجمتها حسب الترتيب السابق :

١ — شبلى والنملة

اسمع إحدى سير ذوى المروءة ، إذا كنت ذا مروءة طاهر الطوية :

من حانوت بائع حنطة ، حمل الصوفى شبلى حقيبة قمح على ظهره ، فى طريقه إلى القرية .

وفى الغلة نظر ، فرأى نملة ، حائرة مضطربة ، تعدو فى كل صوب .

ورحمة بها لم يستطع النوم مساء ، حتى أعادها إلى مأواها ، وقال :

ليس من المروءة أن أنتزع هذه النملة المحزونة من مكانها .

فاجمع شمل مشتتى الشمل ، يجمع الدهر شملكم .

فما أجمل ماقال فردوسى الطاهر الأصل ، طيب الله ثراه الطاهر :

لا تؤذ نملة تحمل حبة حنطة ، لأن لها روحا ، والروح حلوة عذبة .

وذو السريرة المظلمة الحجرى القلب ، هو من يريد أن تقع النملة فى الضيق .

لا تفزع رأس الضعيف بيد البطش ، فقد تسقط يوماً على قدمه كنملة .

لم يرحم حال الفراشة الشمع ، انظر كيف احترقت أمام الجمع .

هب أن كثيرا من الناس أضعف منك ، ولكن هناك كذلك من هو منك أقوى .

٢ — الرحمة بالضعفاء

ذات عام وقع ببغداد قحط ، بلغ من شدته أن كف المحبون عن العشق
وبلغ من بخل السماء على الأرض أنها لم ترو شفاه الزرع والنخيل .
وغاض من المياه نبعها القديم ، ولم يبق من ماء سوى ماء اليتيم .
ولم يبق للأرامل سوى الآهات ، كلما انطلق دخان من نوافذ الطاهين.
ورأيت الأشجار كالفقير ، تعرت من الورق .
وأصبح القوى الساعد هزيلا بالغ الهزال .
ولم تعد على الجبل خضرة ، ولا فى الحديقة غصن .
قد أكل الجراد البستان ، وأكل الناس الجراد .
فى تلك الحال مثل أمامى صديق ، لم يبق منه سوى جلد على عظم .
فعجبت من حاله ، إذ كان قوى الحال .
وكان صاحب جاه وذهب ومال .
فقلت له : أيها الصديق الطاهر الطباع .
أخبرنى : أى عجز عراك ؟
فصاح بى : أين منك العقل ؟
سؤالك خطأ ، إذ تسأل وأنت تعلم .
ألا ترى أن الشدة بلغت الغاية .
وأن الضائقة وصلت حد النهاية ؟ !
فلا أمطار تجود بها السماء .
ولا جدوى لآهات المستغيث .
فقلت له : فى عاقبة الأمر لا خوف عليك .
إنما يقتل السم حيث لا ترياق .
وإذا عانى آخر هلاك العدم .
فأنت كالجبل ، وأى خوف على الجبل من الطوفان ؟ !
فنظر إلى مغضبا ذلك الفقيه ، نظر العالم إلى السفيه .
وقال : المرء على الساحل أيها الرفيق ، كيف يستريح ورفيقه غريق ؟

وأنا على الرغم من أنه لم يرهقني الفقر .
فإن غم الآخرين يرد فؤادي جريحاً .
والعاقل من لا يحب أن يرى الجراح .
تصيب أعضاءه أو أعضاء سواه من الناس .
وأنا وإن كنت - والحمد لله - سليما من الجراح .
يرتعد جسمي على رؤية جراح الآخرين .
ومنغص عيش السليم ، إذا كان بجانب الضعيف السقيم .
وحين أرى أن الضعيف المسكين لم يطعم القوت .
تصبح اللقمة في فمي سماً وألماً .
ومن يقود أصدقاءه السجان ، كيف يطيب له العيش في البستان ؟

٣ - خطر الإحسان إلى من ليس أهلا له

سمعت أن رجلاً كان يعاني الهم في منزله ، من زنابير بنت عشاشها في سقف بيته . قالت له امرأته : « ماذا تريد بهذه الزنابير ؟

لا تسئ إلى هؤلاء المساكين ، فيعروهم الحزن من وطنهم » .

وذهب ذلك الرجل العاقل إلى عمله وذات يوم لسعت الزنابير بحمتها المرأة .

وعاد الرجل من دكانه إلى منزله ، يطيل في لوم امرأته .

وقد أخذت تصيح على الباب ، وعلى السطح ، وفي الحي ، فقال لها الزوج :

« لا تظهري للناس وجهك العابس ، أيتها المرأة .

فقد قلت : هذه الزنابير مسكينة لا تقتلها ،

حين يفعل المرء الجميل مع الأشرار ، يزيد تحمله لهم من ميولهم نحو الشر .

حين ترى في البيت أذى الخلق ، فضربا بماضي السيف في الحلق . . .

وماذا يكون الحال لو وضعوا مائدة للكلب ؟

وإنما العقل أن تأمر له بالقاء عظمة . .
ولو أن العسس أبدوا رحمة وطيب قلب .
ما استطاع امرؤ أن ينام ليلا من اللصوص . .

٤ — نصائح سعدى إلى ملك ظالم
(من كلستان)

كنت ذات سنة معتكفا على قبر النبي يحيى بجامع دمشق ، واتفق أن حضر للزيارة ملك من ملوك العرب ، ينعته الناس بالجور ، وصلى وطلب من الله حاجته .

بيت شعر فارسى

كل من الفقير والغنى رهين تراب هذا الباب .
وأكثر الناس غنى هم إليه أكثر حاجة .

فى ذلك الوقت التفت إلى ، وقال لى : زودنى بما عليه الصوفية العباد من الهمة وصدق المعاملة ، لأنى مهموم البال بأمر عدو صعب . فقلت : ارحم الرعية الضعيفة ، حتى لا تعانى بطش العدو القوى .

(نظم فارسى)

خطأ أن تحطم بعضد القوى وبطش ذى السلطان .
قبضة المسكين الموهون من بنى الإنسان .
وليخش من لم يرحم من يقع فى طريق الحياة .
ألا يأخذ بيده أحد إذا زلق .
من يزرع الشر ثم يأمل خيراً .
فإنما يطهو رأسه الضلال ، ويرتبط بباطل الخيال .
من أذنك انزع السداد ، وامنح الخلق العدل ،
وإن لم تمنحه فعدل يوم العدل آت .

مثنوى

بنو آدم أعضاء جسم بعضهم من بعض .
وهم فى الأصل من جوهر واحد .

فحين يشكو عضو ألما من الحدثان .
فلا قرار لأعضاء الآخرين من بنى الإنسان .
فإذا كنت لا تأسى لمحن الآخرين .
فلست أهـــلا لأن تدعى إنساناً .

٥ — حكم لسعدى (من كلستان)

كل من كان عدوه أمامه ولم يقتله فهو عدو نفسه .

أبيات فارسية

العاقل من لا يتمهل .
إذا كان الحجر فى يده ، والثعبان رأسه على الحجر .
والرحمة بالفهد الحاد الأنياب .
ظلم لقطيع الأغنام .

وفريق اعتقد المصلحة فى خلاف هذا ، وقال : فيما يخص الأسرى الأولى التمهل ، إذ أن الاختيار باق ، فإما القتل ، وإما العفو . وإذا قتل الأسير بلا تمهل ، فمن المحتمل أن تفوت المصلحة ، لأن تداركه ممتنع .

أبيات فارسية

من اليسير كل اليسر حرمان الحى من الحياة .
والمقتول لا تمكن إعادته للحياة .
ومن العقل أن يتمهل من يطلق السهم .
لأن ما ينطلق من الوتر لا تمكن رده .

٦ — جمشيد وابنه (من بستان)

دفن لجمشيد ولد عزيز فآن المحيـــا
كان له كفن من حرير القز ، هو فيه مثل دودة القز تموت فى نسيجها .
وبعد أيام مر الملك بالقبر .
يبكى على ابنه ، منتحبا محترق القلب .

وحين رأى كفن الحرير خلقا ، قال لنفسه فى تأمل المعتبر :
قد انتزعت هذا الحرير من الدودة اغتصاباً .
وها هو ذا تنتزعه من جديد ديدان القبر .
بيتان من الشعر إحترق بهما كبدى يوماً .
أنشدهما مغن على نغمات الرباب :
وا أسفاً أن تمر دوننا أزمان كثيرة .
ينبت فيها الورد وتتفتح خمائل الخزامى.
وكم تمر شهور الصيف والشتاء والربيع .
فإذا بنا تراب وآجر فى لبنات القبر .

مختارات من شعر «أنورى»

هو حجة الحق أوحد بن محمد الشهير بأنورى . عاش فى عصر الملك سنجر ، آخر كبار الدولة السلجوقية ، وبعد أن مات سنجر (٥٥٢ﻫ — ١١٥٧ م (واستولى الغز على خراسان ، شرد هو فى البلاد ، وكان أكثر مقامه فى مرو ، إلى أن توفى حوالى عام ٥٨٣ ﻫ (١١٨٧م (، وهو من أعظم شعراء الفرس القدامى ، بل هو أحد ثلاثة أطلق عليهم فى الأدب الفارسى : أنبياء الشعر ، ويورد عبد الرحمن الجامى ، فى كتابه بهارستان ، بيتين من الشعر الفارسى هذه ترجمتهما :

« ثلاثة من أنبياء الشعر » — فى الوصف وفى القصيدة وفى الغزل : فردوسى وأنورى وسعدى . ومكانة أنورى فى الشعر الفارسى شبيهة بمكانة المتنبى لدى شعراء العربية ، وبين هذين الشاعرين قرابة فى العبقرية ، من حيث المضمون ، ورصانة العبارة ، وقوة الأداء فى الأعم الأغلب من الحالات وأنورى يمزج القصيدة بخواطر ذاتية غنائية ، وبحكم خلقية . وقد بلغ بقصيدة المدح الفارسية أقصى ما كان لها من كمال بعد عنصرى وفروحى ، ولم تنقص قدرته فى الغزل عن موهبته الفذة فى القصيدة . وقد أفاد فى أشعاره من ثقافته العربية الواسعة ، على أن مالقيه من جحود وجفوة ممن مدحهم جعله يعاف المديح ، بل جعله ينكر قيمة الشعر نفسه ، ويفضل على صلات الناس جميعا — خلوة مطمئنة تنتهى بها أيامه ، بعد حياة حافلة بالإضطراب ، غير مستقرة على حال . ونختار له هنا هذه المقطوعات .

المرآة والمشط :

منذ ألقيت نظرة على المرآة ، فرأيت شعرة بيضاء من شعرى .

أشحت بوجهى عن المرآة عجلا ، خوفاً من الوهن ، وذعراً من الهرم

واليوم فى المشاط رأيت - بدلا من تلك الشعرة - شعرات كثيرة ، فتزلزل فؤادى ، آن أن أعانى حسرة الشباب ، إذ قد أشرفت على الـكبر .

نظرت إلى نفسى فى المرآة . ومن المشاط سيمت مئات العظات .

- ٢ -

الماء والسمكة الميتة

قال لى صديق : عليك بالصبر ، فإن الصبر سرعان مايحيل أمرك إلى الخير

الماء الذى غاض من الغدير سوف يعود ، وستتبدل غير هذه الحال حالاً .

فأجبت : لو عاد الماء إلى المعين ، ماذا تكون جدواه وقد ماتت السمكة ؟

- ٣ -

شحـاذ :

سمعت أن أحد الفطنين قال يوما لأحمق : إن والى مدينتنا شحاذ لا يستحى.

فأجابه : كيف يكون شحاذا ذلك الذى نسيج تاجه الذهبى يكفى مائة من أمثالنا زادا وقوتا أياماً ، بل سنين ؟

فقال له : خطأ ماتقدر فى هذا الأمر ، كل هذا الزاد والقوت من أين كان له ؟

فالدر واللآلئ فى طوقه هى دموع أطفالنا ، ومرجان سرجه وياقوته دماء أيتامكم ، هو الذى يريد منا كل شئ لنفسه ، حتى مياه الجرار ، لو تأملت فإن نخاع عظامه من زادنا . إنما الطلب سؤاله ، بإسم العشر أو بإسم الخراج ، كل مايغتصبه لنفسه فهو عنده حـلال . وإذا كان السؤال ليس شيئا سوى الطلب ، فكل من يسأل شحاذ ، ولو كان سليمان أو قارونا .

- ٤ -

المفوض الزائف :

ألا فلتسمح لى بفضل الاصغاء إلى حكاية ، على ألا يأخذك من هذه الكلمات ضيق . فى عهد ملك شاه مر بدوى - فى طريقه إلى الحج - بقصر الملك ، فى حين صادف اجتماع مجلس الملك فاستجداه البدوى قائلا : اعتزمت

الحج ، فإذا منحنى الملك مائة دينار ، فسأقوم بوفر من الدعاء فى إخلاص كى تمتد حياته ودولته ، حين أتعلق بحلقة باب الكعبة . وحين استمع الملك إلى كلامه قال لخازنه : هيا ، فأحضر ماطلبه البدوى مضاعفاً . ذهب الخازن وأحضر ما أمر به ، ووضعه أمام الملك فقال الملك فى لطف للبدوى : إليك ياسيدى تقبل المنحة ، واعلم أنها مائتا دينار ، مائة لزادك وكراتك وحزاتك ومائة أخرى أسربها إليك ، أرشوك بها ، لا من أجل نفع لى ، بل فى رضاء الله ، ذلك أنى أحذرك أن تذكرنى أى ذكر حين تصل إلى الكعبة إذ الوكيل الزائف مصدر الدمار للأمر جميعاً .

- ٥ -

القضـــاء

إذا لم يكن القضاء هو الآمر الناهى فى أحوال الناس ، فلماذا تجرى الأحوال على خلاف مايرضون ؟ نعم ، يجر القضاء عنان الخلق إلى كل ماهو طيب أو سئ ، وفى هـــذا برهان على أن كل مايدبرون خطأ ، ينتج الزمان آلاف النقوش ، وليس واحد منها كما يبدو فى مرآة مانخال أو نأمل .

فمهما اختلفت أشكال العناصر الأربعة فى هذه الدنيا ، من وجود وفساد ونشوء ونماء فإن مابينها من تفاوت فى النفس هو من خط القلم فى يد الكواكب .

لا يستطيع امرؤ أن ينبس قائلا : كيف ، ولم ، لأن مصور الأحداث منزه عن كيف ولم . ولما لم يكن فى يدنا شئ من حل أو عقد ، فجدير أن نرضى بالعيش طيباً أو غير طيب هكذا يستطاع العيش تحت قبة الفلك الزرقاء ، لأن مقتضيات القضاء من قبة الفلك الزرقاء ، حيث لا مهرب لى منه فى مجال جبلتى ، لأنه الولى القادر على الجبلات والمواليد .

وهل يعرف امرؤ مدى ولوع هذا الفلك المحدودب الأخضر بأذى الإنسان فى الدنيا ؟ ليس من بصيرة تقف على أشكال دوراته ، وليس من

بصريرى أسرار أحكامه . أية حركة تلك التى لا أول لها ولا آخر ، وأى دوران ذلك الذى لا نهاية له ولا مبدأ ، لا شكاية لدى من دوران هذا الفلك ، فشرح ذلك يستغرق عمراً كاملاً ، وجدير به أن يستغرق .

حين ينصفك الدهر من نفسه ، فلماذا لا تنتصف أنت لنفسك ؟

كن مبتهجا مااستطعت ، وكنه ، إذ سيأتى زمان فيه لن تستطيع .

— ٦ —

هروب الثعلب :

كان ثعلب يبدو مهموما ، ورآه على هذه الحال ثعلب آخر .

فقال له : خير ؟ افض لى بالخبر ، فأجاب : يستولى السلطان على الحمير

فقال له : ولـــكنك لست حمارا ، فماذا تخاف ؟ فأجاب : حقا : ولكن الناس لا يعرفون ولا يفرقون ، ويستوى لديهم الحمار والثعلب .

وهذا ياأخى ماأخشاه ، ذلك أنهم حين يضعون البرذعة علينا ، كما يضعونها على الحمار ، لن يعرفوا الحمار من الثعلب ، وإذن يسيئون إليك دون أن يدروا ! !

مقارنات في الخمريات العربية والفارسية
بين رودكي وأبي نواس

ارتقت اللهجة الدرية إلى المكانة الأدبية بعد الفتح العربي لإيران بنحو ثلاثة قرون ، وكانت قد انهارت اللغة البهلوية ، لغة الأدب العامة في عهد الساسانيين ، بانهيار الإمبراطورية الإيرانية ، وكان لا بد أن تعتمد هذه اللهجة الجديدة — كي تصبح لغة الأدب — على اللغة العربية ، لغة الدين الجديد ولغة الفاتحين . وقد بدأ هذا واضحاً في نشأة النثر الأدبي في القرن العاشر الميلادي ، بالترجمة والإقتباس ، ثم بالخلق والإنشاء المعتمدين على لغة العرب وآدابهم ، ثم بدأ الأثر واضحاً كذلك في الشعر الغنائي الفارسي ، فنقل الفرس الأوزان العربية ، ونسجوا على منوالها ، وتأثروا بها تأثراً بليغاً ، حتى قرر أوائل مؤرخي الأدب عندهم أن الفرس القدماء لم يكن لهم شعر منظوم ، وأنهم حينما عرفوا لغة العرب ، واطلعوا على لطائفهم ، نقلوا أوزان شعرهم ، وقد بينا في مكان آخر أن هذا الكلام على إطلاقه لا صحة له ، وقد أثبتت البحوث الحديثة أن الشعر الإيراني القديم — قبل الفتح العربي — كانت له أوزان ، وعلى الرغم من هذا فلكلام هؤلاء المؤرخين للأدب الفارسي الحديث دلالة واضحة على عمق تأثر الشعر الغنائي الفارسي بالشعر العربي ، وهذا هو ما يهمنا هنا توكيده .

ولم يكن رودكي سمرقندي « أبو عبد الله جعفر بن محمد » أول من نظم الشعر الفارسي على الطريقة العربية في الأدب الإسلامي — أدب ما بعد الفتح العربي — ولكنه أول شاعر كبير غنائي في أدب الفرس ، وأول من اكتمل به معنى هذا الشعر لديهم ، وتتلمذ عليه كبار شعراء الفرس الغنائيين الذين أتوا بعده ، وشهدوا له بالفضل والسبق .

وقد ولد رودكي في أواخر القرن الثالث الهجري ، في قرية رودك ، بين

بخارى وسمرقند ، وإلى هذه القرية ينسب . وتوفى عام ٩٤١ م (٣٣٠ هـ) أو عام ٩٥٤ م (٣٤٣ هـ) ، واشتهر بصلته بالأمير السامانى نصر بن أحمد (٩١٣ — ٩٤٢ م — ٣٠٢ — ٣٣١ هـ) ، وله فيه مدائح كثيرة ، ولحظوته لديه كان له تأثير عظيم يبلغ حداً أسطورياً . وكان هذا الشاعر أعمى ، ويقرر بعض مؤرخي الأدب الفارسى أنه ولد كذلك ، ولكن المرجح — كما تدل بعض أشعاره ، وكما يتجلى من حدة إدراكه للألوان — أنه لم يولد أعمى ، وإنما أدركته هذه العاهة بعد أن تقدمت به السن .

وعلى الرغم من تأثر رودكي العميق بالشعر العربى فى قصائده الفارسية ، وأنه أول من جلى فى ميادين المدح والرثاء والغزل والخمريات فى لغته ، وكان فيها رائدا ، قد احتفظ مع ذلك بالطابع الغنائى القديم للشعر الإيرانى . ذلك أن الشعر الغنائى عند الإيرانيين القدماء — كما هى الحال عند اليونان — كان يصطحب بالموسيقى . ومن ثم أتت تسميته بالشعر الغنائى ، ومن مشاهير شعراء إيران القدماء — الذين بقيت لنا أسماؤهم — وكانوا يوقعون شعرهم على أنغام العود — الشاعر بريد أو فهلبذ شاعر خسرو الثانى فى عهد الساسانيين . فقد كان رودكي يجيد الموسيقى ، وينشد شعره موقعا عليها ، كما كان ذا صوت حسن . ويحكى هو عن نفسه فى بعض أشعاره :

« أذيع أشعارى متغنيا بصوتى العذب كالبلبل ، وفى قامة بارعة الحسن كيوسف أسير السجن . وكم جالست كبار القوم وأعيانهم ، أزودهم بالعلم خفية وعلانية » .

وكان رودكي على ثقافة عربية واسعة ، شأنه فى ذلك شأن جميع من أسهموا فى نهضة الأدب الفارسى شعره ونثره ، فقد كانوا كلهم ذوى لسانين : عربى وفارسى . وقد أظهر هو نبوغاً فى إقباله على العربية وتعلمه إياها ، حتى أنه أتم حفظ القرآن الكريم فى سن الثامنة . ويبدو تأثر هؤلاء الشعراء من الفرس بأوزان الشعر العربى دليلا على اطلاعهم وتعمقهم فى الثقافة العربية بعامة ، وهو دليل قاطع على تأثرهم الأكيد بالشعر العربى .

على أن رودكي كان أول رائد كبير لهؤلاء الشعراء جميعا ، فلا بد أنه حاكى محاكاة رشيدة النابغين من شعراء العربية فى مجالاته التى برز فيها .

وهذه المحاكاة الرشيدة هي التي نمت مواهبه ، وأنضجت أصالته ، ويسرت أمامه السبيل إلى تخليد مايجول بأعماق نفسه .

ويظهر رودكي بمظهر الراضي بحياته ، رضا لا سذاجة فيه ولا غرور ، بل يروض نفسه عليه تأسياً كي تظل الحياة أمراً يمكن احتماله :

« قد منحني دهري نصيحة الأحرار الكرام ، والزمان كله عظة حين تتأمل .

فقال : لا تأس على عيش السعداء ، فكم من امرئ يتوق إلى عيشك ! !

وقد كانت الخمريات — سواءً في العربية أم في الفارسية — سبيلا إلى الهرب من التفكير في مأساة العيش لدى الألباء ، وطريقا إلى دفن الأحزان ، وتفيؤاً لظلال النشوة من هجير الحياة . فدلالتها النفسية من هذا الجانب صادقة وهذه الدلالة أعمق لمن يتأمل فيها من مجرد الوقوف عند مظهر الإستهتار والمجون والخلاعة كما تبدو في الخمريات عامة ، ولذا كان يتطلع إلى الاسترواح بها أبو العلاء ، لولا زهده وتقواه ، إذ يقول في اللزوميات :

أيأتي نبيٌّ يجعلُ الخمرَ طَلْقَةً

فتحمل شيئا من همومي و أحزاني؟

وهيهات ! ! لو حَلَّتْ لما كنت شاربا

مُخففةً في الحِلْم كفَّة ميزاني

واللجوء إلى الخمر حيلة الضعيف تجاه صعوبات الحياة وتوعدها ، وهروب إلى عهد الصبا الحبيب ، هروباً يغرى باغتنام الملذات ، وتصيد المسرات . وهذا ماتفيض به الخمريات العربية ، ولنستشهد — موجزين له — بقول أبي نواس ، نابغة من تغنوا بالخمر قبل رودكي :

بادرْ شبابك قبل الشيْب والعارِ

وحثحث الكأْسَ من بكرٍ لأبكارِ

ومن قصيدة أخرى له :

رأيت الليالى مُرصَدات لمدقى
فبادرتُ لذّاتى مبُادرَة الدهر
رضيتُ من الدنيا بكأسٍ وشادنٍ
تحيَّرَ فى تفصيلهِ فَطِنُ الفكرِ

ويطلعنا رودكى فى خمرياته على نوع نظرته هذه إلى الحياة ، نظرة المستمتع المغتنم للذاتها ، ولكن وراء هذا الاستمتاع والاغتنام نفساً آسية ، تشعر شعوراً عميقاً بانفلات لحظات السرور وسرعة عبور فرصة فى هذا البقاء المحدود ، يقول رودكى فى إحدى قصائده :

« عش طروبا ، وابتهج بالعيش مع الغيد الدعج العيون ، فليس هذا العالم سوى هراء وهواء !

وما عليك سوى أن تطيب نفساً بما يأتيك ، وأما الماضى فاصرف عنك ذكراه .

دعنى وذوات الغرائز العبقة بأريج المسك ، وذات الوجه كالبدر سليلة الحور .

فالسعيد من أعطى وتمتع ، والبائس من أحجم وتراجع .

وهذا العالم — وا أسفاه ! ! — هواء وسحاب — فقدم لنا الخمر ، وليكن مايكون ! » .

وفى ضوء هذه النظرية التى يلتقى فيها — مع كثير ممن تغنوا بالخمر — رودكى وأبو نواس ، ولكنها أعمق لديهما كليهما ، نفهم نوع الهيام بالخمر فى أشعارهما ؛ وكأنها ملاذ من الخواطر السود ، والفكر المجهود . ولها — لديهما كليهما — نوع من الإجلال ، فى هذا الهروب الفكرى ، ولهذا يريان أنها نعمة يجب أن تحرم على اللئيم . يقول أبو نواس فى لهجة ساخرة

لاذاعة مستهترة ، ولكنها تنم عن ذلك الشعور الفريد ، من قصيدة نقتصر منها على هذه الأبيات على لسان الخمر :

لاتُمكنَنِّى من العربيد يشربُنى
ولا اللئيم الذى إنْ شمَّنى قطبا
ولا السفال الذى لا يستفيقُ ولا
غِرٌّ الشباب ولا من يجهل الأدبا
ولا الأراذل إلاَّ من يُوقِّرنى
من السُّقَّاةِ ، ولكن اسقِنى العَرَبا

ويقول رودكي :

« أحضر هذه الخمر ، ياقوتاً خالصاً مذاباً ، وأحضرها سيفاً مجرداً فى وجه الشمس المشرقة ، صافية حتى لتحسبها فى الكأس ماء الورد ، طيبة حلوة حتى كأنها برد النوم للعين المؤرقة .

فقل : إن القدح سحاب ، والخمر قطراته ، أو قل : هى الطرب الذى يغمر القلب ، كأنه الدعاء المستجاب . ولولا الخمر لأقفرت القلوب ، وإذا فارقت الروح الجسد فخليق بالشراب أن يردها .

ولو أن الخمر أصبحت منيعة ، دون السحاب ، فى مخلبى عقاب ، حتى لا يذوقها الأخساء أبداً ، لـكان هذا عين الصواب » .

لهذا تغزل الشاعران بالخمر ، وتغنيا بآثرها ، وبألوانها ، وطيب ريحها ، وأنها تبعث على الأريحية والكرم . ولا نريد استقصاء من شعر أبى نواس ، فحسبنا منه هـذه الأبيات :

وحمراء كالياقوتِ بتُّ أشجُّها
وكادت بكفى فى الزجاجة أن تدمى

تغازل عَقْـل المرء قبـل ابتسامه
وتخدعهُ عن لُبِّه وعنَ الحـلم
وعنه يسيل الهمُّ أَوَّلَ أولاً
وإنْ كان مسجونَ الجوانح بالهم
وينحاش للجَدْوى وإنْ كـان مُمسكا
ويظهرُ إكْثارًا وإن كان ذا عُـدْمِ

ويكثر « تشخيص » أبي نواس للخمر ، فلها ذاتها الحبيبة ، وهي تجود عليه بالوصال إن هجرته الحبيبة ، ولها أصلها : فهي بنت الكرم ، أبعدت من أمها وطبخت بالشمس :

لئن هجرتْكَ بعد الوصلِ أَرْوى
فلم تَهجرك صافيةٌ عقـارُ
فخـذها من بنـات الـكرمِ صِرْفًا
كعيْنِ الديك يعلوها احمـرارُ
طبيخ الشمس ، لم تطبخه قِـدْرٌ
بماءٍ ، لا ، ولم تلدغه نـارُ

ويقول فى قصيدة أخرى :

سليلةُ كَرْمٍ ، لم يُفضَّ ختامهـا
ولم يلتدغهـا فى بطون المراجل

وهى فى دنها تستوحش لأمها ، وتبكي ينشيجها :

فاستوحشت وبكتْ فى الدنِّ قائلةً
يا أم ، ويحك ! أخشى النار واللهبا
فقلت لا تحذريه عنْـدَنا أبدًا
قالت : ولا الشمس . قلت: الحَرُّ قد ذهبا

والخمر عند أبي نواس تتوقد كالسراج وكالوميض ، وكالشهاب ، وتبكي عند مس المـاء من جزع ، وترنو إليه بأحداق ، ويغنيه ضوؤها عن المصباح :

قال : ابغنى المصباحَ ، قلت له : اتَّئِدْ
حسبي وحسبكَ ضوؤُها مِصباحا

ويعنى أبو نواس بوصف الخمر بصنوفها المختلفة ، من الشهد ، ومن العنب ، ومن رطب النخل ، يقول فى قصيدة من هـذه القصائد ، بعد أن تم توليدها من عسل الماذى والماء ، يصف عناية حراسها بها ، وصنعهم فيها :

حتى إذا نزع الـرواد رغوتهـا
وأقصت النـار عنها كلُّ ضراء
استودعوها رواقيـدًا مغُلقَّة
من أغبرٍ قاتمٍ منها وغبـراء
حتى إذا سكنت فى دَنِّهـا وهَدت
من بعد دمدمة منها وضوضاء

جاءت كشمسٍ ضحىً فى يوم أسعدها
من بَرْج لهــوٍ إلى آفاق ســراء
كأنهــا ولسانُ المــاءُ يقرعها ،
نارٌ تــأَجّجُ فى آجــام قصبــاء
لهــا من المَزْج فى كاساتِها حَدقٌ
ترنو إلى شِرْبِها من بعد إغضــاء
فاشرب — هُديتَ — وغنِّ القوم مبتَدئاً
على مساعدةِ العيــدان والنــاء

ويصف مرة أخرى ميلادها من جنى النخيل وكيف ضربت بالسياط. وهى تئن ، ليستخرج منها صفو هذا الجنى ، وقد ظلت تئن من وقع السياط ، ثم حبست بعد ذلك فى الدنان لتعتق ، وهى دنان لها عمائم ، كشفت بعد حين عن وجوه مشرقات :

بعثتُ جنــاتِهــا فاستنزلوهــا
برفقٍ من رؤوسٍ سامقــاتِ
فُضمّن صفوُ مــا يجنون منهــا
خــوابٍ كالرجــال مقيــرات
فقلت استعجلوا ، فاستعجلوها
بضربٍ بالسياط محــدرجــات
فولَّدت السياطُ لهــا هــديرا
كترجيــعِ الفحــول الهائجــاتِ

فلما قيل قد بلغتْ كشفنا الـ

ـعمائم عن وجـوهِ مشرقـاتِ

والمعانى التى أشرنا إليها فى القصائد العربية السابقة — ونظيرها كثير فى قصائد أبى نواس — وهى مصدر أشعار رودكى فيما نقدر ، حين يعنى بوصف الخمر وتوليدها ، ويسوق دقائق صنعها . وكان أبو نواس أول من عنى بتصوير هذه المعانى الدقيقة فى خمرياته ، وأشهر من وصفوها . وتدلنا القرائن التاريخية على أن رودكي — وهو رائد هذا المجال فى الأدب الفارسى — لا بد أن يكون قد اعتمد على أبى نواس فى الموضوعات العامة والمعانى حين ارتاد هذا الميدان فى تغنيه بالخمر . ولا يتلاقى الشاعران فى التغنى بالخمر بعامة ، ولا فى تحديد آداب الشراب ونوع النظرة إلى شرابها وكفى ، بل فى موضوع توالد الخمر وصنعها ، وفى كثير من تفصيلات المعانى فى هذا الموضوع ، مما يؤيد تأثر رودكى بشاعر العرب . ونترجم هنا قصيدة من خمريات رودكى ، ينعكس فيها هذا التأثير العربى جليا واضحا ، إذا رجع القارئ فيه لما سقنا من معان عربية لأبى نواس فى استشهاداتنا . يقول رودكي:

« هيا فلتذبح من العنق أم الخمر (العنقود) قرباناً ، وتأخذ من الكرم صغيره ، وتودعه السجن .

ولن نستطيع أن نأخذ منه صغيرة مالم نقتله أولا ، وتنتزع منه روحه ، وإن لم يكن حلالا إبعاد الصغير عن ثدى الأم ولبنها .

حتى يفطم عن درها سبعة أشهر بتمامها ، من أول أبريل حتى آخر أكتوبر .

بعد ذلك ينبغى ، عدلا ودينا ، أن يقرب الإبن — فى مضيق سجنه — من الأم .

فحين تودع أنت صغيرها حبيسا ، يبقى سبعة أيام ولياليها فاقد الوعى حيران .

وحين يعود لوعيه فيرى من جـــديد ينهض نشاجا متحبا من قلب محترق .

فآنا يصير أعلاه أسفله غما ، وآنا أسفله أعلاه ، كمن يغلى به الهم .
فكيف تريد تطهيره بالنار؟ إنه يغلى ، ولـــكنه من غيظ يغلى شديدا .
وكأنه فحل هاج ثملاً ، فعلا حلقومه هدير يسوقه سلطان الغضب .
ثم يطهره الحارس من زبد رغائه ، ليغسل عنه دجنته ، فيصير مشرقاً .
حتى إذا هدأت ثورته ، أدارة الحارس كي يكمل نضجه .
فإذا استقر وصفا ، إتخذ لون الياقوت الأحمر والمرجـــان
فبعضه أحمر قان كالعقيق اليمانى ، وبعضه الآخر ياقوتى كفص خاتم مجلوب من بدخشان .

فإذا شممته خلته وردا أحمر ، ينفح أريج المسك وعنبر بابان
وقد يترك كذلك فى أحشاء الدن حتى فصل الربيع ومنتصف أبريل .
وآنذاك لو كشفت عنه الغطاء فى منتصف الليل ، لرأيت عين الشمس مشرقة .

ولو تراه فى كأس بلور لقلت : جوهر أحمر فى كف موسى بن عمران!!
به يصير الشحيح ذا مروءة ، والضعيف ذا همة ، وإذا ذاقه الشاحب الوجه عاد محيـــاه حديقة ورد !

وإذا إستمتعت منه بقدح مسروراً ، فلن ترى الألم بعد ذلك ولاالأحزان.
ينتزع منك هم عشر سنين فى لحظة ، ويجلب لك السرور من مكان قصى ، من طهران أو عمان » .

وفى القصيدة السابقة دقة فى تتبع تولد الخمر ، وتشخيصها ، وتفصيل ماتمر به من أدوار ، يتأثر فيها كثيرا من تشبيهات أبى نواس وصوره ، فى الإشادة بأثر الخمر فى الانتشاء وفى الأثر الحسمى والخلقى له .

ولا نريد بحال أن نغض من قدر رودكى حين يقرر أنه أفاد وحاكى شعراء من غير أدبه ، فنمى مواهبه ونهض بلغة أمته وأشعارها ، وطالما أكدنا

وقررنا أن الإفادة من الثقافات والحضارات هو دائماً شأن كل أمة فتية وكل عبقرية أصيلة . وعن هذا الطريق غنيت الآداب ونهضت ، ونمت الحضارات بل نمت الحضارة الإنسانية بوصفها كلا متكاملا يتعاون فيه الجنس البشرى مهما مزقته الخلافات والأطماع ؛ فالوطن العقلى والفكرى لا يعرف هذه العوائق الرجعية التى لا تقف إلا فى وجه المتخلفين .

على أنا فيما عرضناه هنا قد التزمنا بجانب محدود هو أثر شاعر عربى فى شاعر فارسى فى الخمريات وقد بدا من أمثلتنا وما سقناه من معان وشواهد أن رودكى كان يعانى تجربته ويصور ذات نفسه بعد أن اطلع وقرأ وأفاد ، شأن كل العبقريات الأصيلة . وظهر كذلك أنه كان أقرب إلى التعمق فى الجوانب النفسية الآسية من أبى نواس ، وكان إحساسه بهروب الزمن وبكد الدهر ، وفناء العمر أكثر شبوباً . ولسنا بسبيل تعليل ذلك ، أو شرحه والتوسع فيه ، ولكننا نذكره آية على ماهو بديهى ، أو مايجب أن يكون كذلك من أن التأثر الأدبى لا يمحو الأصالة بحال ، بل هو السبيل لتنميتها . ويجمل بنا أن نذكر أبياتا من قصيدة جيدة لرودكى ، نظمها على الكبر ، وفيها يتضح شبوب الشعور بالحسرة على عهد الصبا ، عهد نشدان المتاع والسلوان فى الخمر والغيد . يقول رودكى :

« تآكلت أسنانى وتساقطت جميعاً ، لم تكن أسنانا ، لا ، بل كانت مصابيح مشرقة ، وكانت منضدة فى بياض الفضة ، وكانت دراً ومرجاناً . وكانت كنجم السحر وقطرات المزن . والآن لم تبق لى منها واحدة ! ! بليت كلها وتساقطت ! . . فمن أين لك أن تعلمى إذن – أنت يا شبيهة البدر محيا والمسك شعراً – كيف كانت حال أسير حبك من قبل ! ؟ بذوائب شعرك المنحنية انحناء الصولجان تزهين دلالاً عليه .

الصوالج بالأكر ! !

قد مضى ذلك الزمن ، حين كان وجهه غضا نضرا كالديباج !

قد كان ضيفاً جيلا . وصديقاً عزيزاً ، ولن يعود إليه ذلك الزمن ، ليكون— بعد — الضيف العزيز ! !

. . . فى ذلك العهد — حين لم يكن يقدر خشية مولاه أو خشية السجن — كانت لديه الخمر الوضاءة ، والحبيبة الفاتنة المنظر ، اللطيفة الطلعة . مهما علا قدرها وعز ، فهى بيانى رخيصة المنال ، أيام كان قلبى مليئاً بالأسرار ، ومنبعاً ثراً للفصاحة ، وكانت غاية رسالتى عنوانها : الحب والشعر .

. . . أى حبيبتى ! يا شبيهة البدر وجها ! يامن ترين رودكى الآن .

لم تريه فى ذلك الزمن الذى إنقضى ، حين كان فى عهد الشباب ! لم تريه آنذاك يجوب المروج متغنيا بشعره ، حتى لتحسبينه بلبلا . قد انقضى ذلك العهد الذى كان فيه رودكى أنس الأحرار ، وكانت له الصدارة فى عرين الأسود ، حين كان شعرى يدونه العالم كله ، وكنت شاعر خراسان ! . .

والآن تبدل الزمن غير الزمن ، وصرت خلقا آخر فأحضر عصا التسيار .

وشد الرحل ، فقد آن وقت الرحيل .

وفى القصيدة السابقة التى استشهدنا ببعض أبياتها ، يبرز الجانب الآخر من نفس رودكى ، جانب الحزن الدفين الذى كان يبين كومضات خاطفة حين كان يتغنى بالخمر فى عهد الشباب ، وفى كلتا الحالتين صدق شعوره وأصالة تصويره ، عن حسن إفادة وسعة اطلاع ، وإجادة هضم وتمثيل .

الحبُ والموت

في شِعر "رابندرانات تاجور"

يستوحى شاعر الهند رابندرانات تاجور (١٨٦١ — ١٩٤١) كتب الديانات الهندية القديمة ومناسكها ، ويستجيب لكثير من التقاليد الهندية فى إنتاجه الفكرى والفنى ، ولكنه يغذى ذلك كله بثقافة عميقة عالمية ، أساسها الإختيار الرشيد الذى تذوب فيه الموارد الشرقية والغربية لتؤلف مجموعاً متسقاً أصيلا يؤلف نبعاً ثراً حياً ويكشف عن صلة المرء بالناس والطبيعة . ثم بالله ، وغايتها تأسيس روحية خصبة عالمية الطابع ، لا تحيز فيها ، ولا انتماء لحرفية مذهب بعينه من المذاهب الدينية أو الفلسفية . وكان يأمل أن يلتقى الشرق والغرب على هـذه الروحية العالمية الرحيبة ليتحقق من ورائها سلام الإنسانية المنشود . فكان جهده الفكرى وإنتاجه الفنى بمثابة العمل على تكذيب قوله كيبلنج الشهيرة : « الغرب والشرق لن يلتقيا أبداً » . وحقاً قد التقيا من قبل فى صنوف من اللقاء الثقافى كان للشرق فيها الدور الإيجابى فى القديم ، ثم التقيا فى ضروب من الصراع الدامى مات فيها الضمير العالمى ، فهل يتاح لهما أن يلتقيا عند هذه الروح العالمية السمحة الصادرة عن عاطفة إنسانية رحيبة يجمع شملها الحب فى أوسع معانيه ومختلف إدراكاته ؟ حلم كريم لقلب كبير كرس له جهده ، وإن كان مالبث أن اضطر إلى مقاومة أعمال العنف الوحشية الإستعمارية فى وطنه ، فى جهود دائبة كانت بمثابة يقظة من حلمه الإنسانى الكبير .

ومن أهم القضايا — التى صورها تاجور فى أدبه ، ودارت حولها أعمق مشاعره الذاتية والإنسانية ، وعقيدته الروحية السمحة — قضيتا الحب والموت

على أن الموت نفسه مرحلة من مراحل الحب فى معنى من معانيه الكثيرة التى نحاول أن نوجز القول فيها .

وما الشعر - عند تاجور - إلا نبضات القلب الرهيف فى شعوره بنبضات القلوب الأخرى ، فى إطار من جمال العالم الذى يقود إلى الالوهية ، ويسع الناس والأشياء جميعاً .

استمع إليه يكتب عن ذكرياته فى عام ١٨٨٤ م حينما كانت سنه حوالى الثالثة والعشرين :

(ذات صباح كنت واقفاً أنظر من شرفتى . . حينما أشرقت الشمس على تيجان الأشجار المورقة . وبينما أنا دائب على تأملى فى الشمس ، بدالى كأن نقابا أسدل دون عينى . ورأيت العالم يستحم فى بهاء ليس له شبيه ، وأمواج الجمال والسرور ترتفع من كل مكان .

وفى لحظة عبرت هذه الرؤية أطواء الحزن والاعياء التى غلفت قلبى فغمرته بهذا الضوء العالمى . . وحين كتبت هذه الأسطر :

« لا أدرى كيف فتح قلبى فجأة أبوابه ،

لتلجه جمهور العوالم تتدافع فى مواكبها ، وتحيى بعضها بعضا .

لم تكن وليدة مبالغة شعرية فى معنى من معانيها » .

والشعر عنده تصوير لوجيب القلب ، تلقائياً ، ودون مذهب أو رموز محددة :

ما يكتبه الشاعر يجب تقبله كما هو ، كأنه لحن . . أو تعرف معنى الصيحة الأولى للطفل الوليد ؟ إن شعرى مثل هذه الصيحة ، أنه استجابة الروح إلى النداء العالمى » .

وهذا النداء العالمى يتمثل فى مظهر الجمال فى الطبيعة . والجمال - فيما يرى تاجور - ذو ثنائية عجيبة ، فهو من جانبه الظاهر ، نشاط وجهد وعمل دائب

وخضوع ، ومن جانبه الباطن ، راحة وسلام ومسرة . والجانب الأول بمثابة الدافع أو الداعى ، والجانب الآخر بمثابة الغاية . وهذه الثنائية العجيبة التى هى مفتاح كثير من أشعاره ، وأساس من أهم الأسس لوجهته فى فهم الجمال ، هى التى يشرحها فى مجموعة دروسه التى جمعت فى كتاب أطلق عليه إسم (سادانا) ففى فصل من فصوله عنوانه : « تحقيق المرء وجوده بالحب » يشرح « تاجور » فهمه لثنائية الجمال فى الطبيعة قائلا : (ألا يبدو عجيباً حقاً أن يكون للطبيعة — فى وقت معاً — هذان المظهران المتضادان من عبودية وحرية ؟ فهى تمثل العمل والجهد من جانب ، والراحة والفراغ من جانب آخر .

فهى من خارجها نشاط لا انقطاع له ، ومن باطنها صمت وسلام . . انظر مثلا إلى الزهرة . فمهما بدت جميلة فهى مدفوعة إلى أداء خدمة كبيرة . وشكلها ولونها مهيآن تماما لوظيفتها . وعليها أن تنتهى فى تطورها النافع إلى ثمرة ، وإلا قطعت استمرار الحياة النباتية ، فتصبح الأرض عما قليل صحراء قاحلة . ولون الزهرة وعطرها ليسا إلا سبباً لهذا الإخصاب . وعلى أثر تلقيح النحلة لها ، لا يلبث أن يحين وقت الإثمار ، فتسقط أوراقها الرقيقة ، وتضطرها ضرورة اقتصادية قاسية إلى التخلى عن عطرها العذب . فلا يبقى لديها — بعد — من وقت لتعرض فى الشمس حليتها ، إذ هى مقهورة سلفاً .

« فإذا نظرنا إلى الطبيعة من خارجها بدت الضرورة هى الدافع الوحيد الذى يسيطر على كل شئ ، وبه تتحول البرعمة إلى زهرة ، والزهرة إلى ثمرة ، وبه تنثر الثمرة فى الأرض بذور إنتاج ينبت من جديد ، وبه تتابع سلسلة الحلقة التى لا انقطاع لها من نشاط إلى نشاط . .

« ولـكن هذه الزهرة نفسها تتجه إلى قلب الإنسان ، فلا يلبث أن تمحى مسألة النفع العملى ، فها هى ذى سرعان ماتصبح رمزاً للراحة والفراغ من العمل . وهـكذا تكون الزهرة — التى هى مظهر نشاط لا ينقطع — هى

التعبير الكامل من جانبها الآخر عن الهدوء والجمال » . ألا يذكرنا هذا بتفريق كانت بين النفعية وغائية الجمال ، أو بتفريق شوبنهور بين الدافع وهدوء النفس وراحتها ؟ ولكن أصالة تاجور فى بيان ثنائية الطبيعة وربط هذه الثنائية بمعنى الجمال واضحة كل الوضوح . وتتمثل نشوة الشاعر على تأمله فى هذا التدفق الحيوى لظاهر الجمال — فى حركته وإيحائه المزدوج — فى القطعة التاسعة والستين من ديوانه « جيتنجالى » ، أو « القربان الغنائى القدسى » ، وفيها يقول :

« نهر الحياة الذى ينساب فى ثنايا عروقى ليلا ونهاراً ، هو نفسه الذى ينساب فى ثنايا العالم ، فى نبضات موقعة .

« هذه الحياة نفسها هى التى تنبت — من ثنايا التراب — مسرتها أعواداً من عشب لا عداد لها ، وتتدفق أمواجاً هادرة من أوراق وزهور — هذه الحياة نفسها التى يهدهدها المد والجزر فى محيط مهد الولادة والموت . . . » . وكذلك قوله فى المقطوعة التالية :

« كل شئ يسرع فى مسيره ، دون توقف ، ودون نظر إلى الوراء ، ودون أن ينثنى لأية قدرة أن تعيقه ، كل الأشياء تغذ فى السير — ويقبل كل فصل من الفصول يوقع الخطى على هذه الموسيقى التى لا يعروها اعياء ، ثم يمضى عابراً — وتنسال الألوان والأغنام والعطور شلالات لا نهائية فى فيض مسرة تتوزع وتستسلم وتموت فى كل لحظة » .

والراحة ، أو السلام الذى يشف عنه الجمال فى جانبه الباطنى ، هو الصورة الصغرى من السلام الأسمى الذى يتاح لمن يعرف الجمال الأقدس . وهذا المعنى أوضح ما يكون فى هذه القطعة السابعة والستين من نفس الديوان يخاطب فيها الشاعر الله :

« أنت السماء ، وأنت العش كذلك . يامن أنت البديع فى جمالك ! هنا فى العش والألوان والأصوات والعطور ليس سوى حبك الذى يحوط الروح .

« ها هو ذا الصباح قد أقبل وفى يده اليمنى سلة من ذهب مثقلة بأكليل الجمال كى يزين بها الأرض فى صمت .

« وهاهو ذا المساء يقبل ، من دروب عذراء ، على المروج الخالية التى هجرتها القطعان ، حاملا فى جرته الذهبية طراوة شراب الهدوء ، موجة من محيط الراحة ، مغروفة من الضفة الغربية .

« ولـكن هناك ، هناك ، حيث تنفسح السماء لا نهائية ، كى تحلق الروح ، هناك يسيطر البهاء الناصع غير مسوس . لم يعد ثم ليل ولا نهار ، ولا أشكال ولا ألوان وليس ثم كلام ، ليس ثم كلام » .

وثنائية الدلالة الجمالية — كما عبر عنها تاجور — تستلزم الإستجابة إليها أن يكون المولع بالجمال نشيطاً عاملا ، دائب العمل والنشاط ، لغاية هى الراحة والهدوء والسعادة النفسية .

وهذه الدلالة الجمالية واضحة فى أن الجمال عابر موقوت . وواجب المتأمل أن يستجليه فى عبوره ، قبل أن يفنى فناء الزمان فى هذه الحياة الموقوتة . فتاجور ينفر من الزهد الصوفى ، ومن الإنطواء على النفس وهجر العالم . إذ أن تلك السلبية المطلقة لا تتفق ونزعة تاجور الإيجابية التواقة . ومسرحية تاجور الشعرية التى عنوانها : الزاهد (سانياسى) موضوعها أن الخلاص إنما يكون فى انسجام المرء مع الطبيعة واتحاده مع ماتهدف إليه حركتها وما تهدف إليه قوانينا ، ولا يكون هذا الخلاص أبدا فى انتباذ المرء مكاناً قصياً خارج العالم ، وانعزاله دونه . ويعبر تاجور عن نفس المعنى فى قطعته الثالثة والسبعين من جيتنجالى ، فيقول :

« ليس الخلاص فى رأيى بالزهد . أشعر بعناق الحرية فى آلاف من روابط اللذائذ »

« حين تترع أنت هذه الكأس الخزفية حتى تفيض ، إنما تصب لى فيضاً منعشاً من خمرتك الغنية بالألوان والعطور .

سينير كونى مئات مصابيحه المختلفة بشعلك ، وسيضعها فى مذبح معبـــدك .

كلا لن أغلق أبدا أمامك أبواب حواسى ! فلذائذ البصر والسمع واللمس سوف تحمل إلى نشوة لذتك .

نعم ، سوف تحترق أوهامى كلها فى إشراقة المسرة ، وسوف تنضج رغباتى كلها ثماراً من الحب .

وينعى تاجور على النساك الذين يعيشون فى أوهام حين يزعمون أن حب الله وعبادته يستلزمان هجر البيت والأسرة ، والإلتجاء إلى العزلة والزهد ، ويصور تاجور هذا المعنى فى القطعة الخامسة والسبعين من ديوانه : البستانى ، فيقول :

« هتف رجل ، وهنا ، حين تطلع لأن يكون ناسكاً : « آن أن أهجر بيتى ، بحثاً عن الله ، آه ، من الذى شدنى إلى هنا ، إلى الأوهام ، زمناً طويلا ؟ .

« وهمس الله : « أنا » ، غير أن أذنى الرجل كانتا موقورتين .

وكانت امرأته على سريرها ، إلى جانبه ، مضجعة فى هدوء ودعة ، وعلى صدرها ينام طفل صغير .

وقال الرجل : من أنت يامن مكرت بى ملياً ؟

وأجاب الصوت قائلا : « هو الله » ، ولـــكن الرجل لم يسمع أبداً .

وبكى الطفل فى حلمه ، وأوى إلى أمه .

وأمر الله : « قف أيها المعتوه ، لا تهجر بيتك » ، ولـــكن الرجل لم يسمع كذلك .

وتنهد الله ، وقال فى أسى : « لماذا يحسب عبدى ، وهو ينأى عنى ، أنه يبحث عنى ؟ .

وإذا تتبعنا أشعار تاجور فى دواوينه ، قطعنا بأنه ليس لها نظام زمنى يتسق ومراحل حياته ، وتطوره فى إدراكه للحب ، وصنوف تساميه فيها : فهى فى دواوينه خليط من حب حسى ، وحب روحى ، وحب إلهى .. فى قطع شعرية متجاورة . فهو يعود من نوع من الحب إلى آخر فى غير اطراد وتساوق . وعلينا أن نبدأ من قوله الذى أوردناه له فى ذكريات شبابه المبكر ، وأن نسير مع منطق الطبيعة الإنسانية ، كى نستشف تطوره فى حبه الإنسانى ، وفى حبه للطبيعة ، وتوسعه فى معنى الحب ، وتساميه به :

وقد تفتحت أحاسيس (تاجور) على الحياة ولذائذها ، وقد استجاب لنداء الطبيعة ، فلبى رغبة أحاسيسه العارمة . وقد صور صنوفاً من الحب الحسى ، حب النساء والملذات .

وهذا مجال مطروق لا نريد أن نطيل فيه . وفيه تتراءى سمات مشتركة بينه وبين الرومانتيكيين فى مادة التجارب . وأهم هذه السمات « هروب الزمن » وما يتبعه من وجوب المبادرة إلى المتعة . ونذكر مثلا لذلك هذه الأبيات من القطعة السادسة والأربعين من ديوانه : البستانى :

إن الشباب يذوى ، عاما فعاما ، وأيام الربيع زائلة ، والورد الغض يموت من لاشىء .

يا أحبتى إننا جميعاً فانون . أمن الحكمة أن يحطم المرء قلبه من أجل من استأثرت دونه بقلبها وولت ؟ إن الزمن قصير .. لا أملك سوى أن أرقأ دمعى ، وأغير نغم نشيدى . إن الزمن قصير » .

وكذلك قوله فى القطعة الثامنة والستين من نفس الديوان : « ... إن الوردة تصوح وتموت ، ولكن على من يحمل الوردة ألا يدأب على بكائها . تذكر هذا ، أيها الأخ ، وتمتع ... » ألا يذكرنا هذا كله — فى وضوح — بخواطر شكسبير فى أغنيته الثانية عشرة ، أو ببعض أغنيات « رونسار » إلى حبيبته ؟

ولا يلبث تاجور أن يتعمق فى معنى الحب ، ويوسع دائرته . أما التعمق فيه فحسبنا أن نذكر أنه يبغى صلة الروح بالروح ، وتجاوب القلب مع

القلب ، نافراً من الوقوف عند حدود اللذة الجسدية ، كما فى هذه القطعة الفريدة من ديوانه : البستانى (القطعة ٤٩) :

أشد على يديها بقبضتى ، وأضمها فى قوة إلى صدرى .

وأحاول أن أملأ ذراعى بجمالها ، وأنهب بقبلاتى ابتسامتها ، وأشرب بعينى نظراتها .

وا أسفا ! أين كل هذا ؟ من يستطيع أن يقهر زرقة السماء ؟

أحاول أن أشد وثاق الجمال إلى ، ولكنه يفلت منى ، ولم يترك بين يدى سوى الجسد وحده .

وفى اضطراب وإعياء أسقط على الأرض .

« كيف يستطيع الجسد أن يلمس الوردة التى لا يقوى على لمسها سوى الروح ؟ » .

وأما التوسع فى معنى الحب ، فإن تاجور يعمم الحب حتى يشمل حب الأسرة ، والحيـــاة الهادئة الوديعة ، والطفولة والأطفال (وقد خصص لأغنيات الطفولة ديوانه : الهلال) ، وحب العمل والكفاح ، والحنو على الحيوان .. على أن يتجرد الحب فى كل ذلك عن الأثرة ، لأن الأثرة إماتة للحب . ويطول بنا المقال لو استشهدنا لكل أنواع هذا الحب الفسيح ذى النزعة العميقة . وحسبنا أن نذكر هذه القطعة القصيرة التى فيها يصور «تاجور» حب الأثرة والنفعية ، وقضاءهما على الحب والمحبوب : « لم انطفأ المصباح ؟ — لقد أحطته بمعطفى ، ليكون بنجوى عن الريح ، ولهذا انطفأ المصباح — لم ذوت الوردة ؟ — لقد شددتها إلى قلبى ، فى شغف وقلق ، ولهذا ذوت الوردة — لم نضب النهر ؟ — لقد وضعت سدا فى مجراه لأفيد منه وحدى ، ولهذا نضب النهر — لم انقطع وتر المعزف ؟ — لقد حاولت أن أضرب عليه نغما أقوى مما يطيق ، ولهذا انقطع وتر المعزف » .

ومهما تكن العاطفة ، فهى خير وأجدى من العلم . لأنها ثراء وخصب ، ورغبة وقلق ، وطريق للتوقان الذى يغنى الحواس ، ويفتح أبواباً جديدة

للمعرفة العليا . أما العلم وحده ، المقصور على المعارف الأرضية ، فليس فيه غناء للروح . وهنا نرى فى القطعة الثانية والأربعين من ديوانه : البستانى ، صرخة ثائرة مدوية ، تذكر عن قرب بصيحات « فاوست » الآسية ، فى مطلع مسرحية فاوست الأولى ، لموته . ولعل مثل هذه الصيحات هى البدء ، أو عتابة البدء فى التسامى بالحب الإنسانى وحب الطبيعة لدى تاجور ، كى يصل فيما بعد إلى أبعد غايات الحب .

وهنا لابد أن نعود إلى النظرة الميتافيزيقية لتاجور ، وصلتها بهذا النوع الآخر والأخير من الحب عنده . فالحب إشعاعة إلهية هبطت للمرء من السماء وهو طريق الخلود الحق .

والحب أيضا يوصف به الله . فالحب هو العلة الغائية للإرادة . وفى العالم يتمثل الوعى العينى للإرادة الإلهية . وهذه مجالات مطروقة فى فلسفات التصرف جميعها من شرقية وغربية . وفى كتب « الأوبانيشاد » الهندية شرح المعادلة بين الروح الإنسانية والحقيقة العليا أو الروح العالمية ، أو براهما . ولذلك كان الله يحب من الناس طاعته . فهو يسألهم ذلك . ولهذا خلقهم . وليس فى هذا أصالة تذكر لتاجور . ولذا لا نريد الإطالة بشرح هذه الفلسفة وتلاقى كثير من المتصوفة والفلاسفة عندها ، من شرقيين وغربيين . وإنما نقصد إلى جلاء أصالة تاجور فى تصويرها ، وفى توثيق الصلة بين هذا النوع من الحب والصفاء الروحى ، والنزعة الإنسانية . فتاجور عتابة « قصبة الناى » التى يملؤها الله بموسيقاه . ولذلك يسمى « تاجور » الله شاعراً . والإنسان هو قصيدة الله الشعرية الحية . يقول « تاجور » فى القطعة السابعة من « جيتنجالى » : « ... أى مولاى الشاعر ! لقد جلست دون قدميك ، لا لشئ سوى أن أرد حياتى بسيطة مستقيمة ، شبيهة بقصبة الناى ، حتى يمكن أن تملأها أنت بموسيقاك فالحب متبادل بين الله والناس ، يحبهم ويحبونه .

« أى شراب إلهى تأمل أنت ، يا إلهى ، من كأس حياتى التى تفيض مترعـــة ؟

« أهده متعتك فى أن ترى إبداعك فى عينى ، وأن تصغى صامتاً إلى ألحانك الموقعة على حواشى أذنى ؟

« يتحول عالمك إلى كلمات تنسكب فى فكرى ، تصلها مسرتك بالألحان . وتستسلم أنت إلى حباً ، وآنذاك تعى أنت فى علوبتك الكاملة » .

و « العلوية الكاملة » التى اختتم بها قطعته السابقة — وهى القطعة الخامسة والستون من جيتنجالى — هى قضية هامة فى شعر تاجور ، إذ هى مطلب مشترك من الله والناس ، ينشدها الخلق ، كما ينشدها الخالق . وكان يمكن أن يوجد الخلق منذ البدء وقد توافرت له هـــذه العلوية الكاملة ، لولا حكمة خفيت على الملائـــكة أنفسهم ، حين عابوا الخليقة فى بدئها بأنه ينقصها ضرب من الكمـــال لم يفهموه . ويصور « تاجور » هذا المعنى اللطيف الخالد المحير تصويراً رائعاً فى هذه القطعة الرمزية التى لابد من ذكرها هنا كاملة ليفهم معناها الدقيق فى ضوء ما شرحنا ، (وهى القطعة الثامنة والسبعون من جيتنجـــالى) :

« حين كانت الخليقة جديدة ، وكانت النجوم تتألق أول العهد ببهائها ، عقد الآلهـــة اجتماعهم فى السماء ، وتغنوا منشدين : « ياالصورة الكمـــال ! ياالمسرة النقية ! .

« ولكن أحد الآلهة صاح فجأة : (يبدو أن ثمة ثلمة فى هذه السلسلة من الضوء ، وأن نجماً من النجوم قد فقد) .

« وانقطع وتر ذهبى من معزف الآلهة ، فتوقف غناؤهم ، وأخذوا يبكون مذعورين ، قائلين : نعم ، كان هذا النجم أروع نجم ، وقد ضاع هذا النجم ، وهو مجد السموات كلها ! .

« ومنذ ذلك اليوم والبحث عنه لا ينقطع ، ولاتزال الحسرة عليه تنتقل من واحد لآخر ، ولايزال يتردد قولهم : خسر العالم باختفائه مسرته الوحيـــدة ! » .

« على أن فى الصمت العميق من الليل ، ابتسمت النجوم وهمست فيما بينها : « هـــذا البحث عبث ، فالكمال المتصل موجود فى كل مكان » .

وقد يبدو محيراً تعدد الآلهة فى القطعة السابقة على نحو لم نعهده فى شعر « تاجور » الموحد ، ولكن على القارىء أن يعد الآلهة فى القطعة بمثابة الملائكة . وهذا المعنى مأخوذ من أقدم الكتب الدينية الهندية : « ريج — فيدا » الذى نقرأ فيه هذه الأسطر :

(من يعرف هذه الأشياء ؟ من يستطيع أن يتحدث عنها ؟ من أين أتت ؟ وما هذه الخليقة ؟ إن الآلهة أنفسهم قد صدروا فى وجودهم عنه « هو » . . ولكنه « هو » الذى يعرف كيف وجدت الخليقة) .

ولهذا نرى — حين نتأمل فى دلالة القطعة السابقة — أنها تصور ، شعرياً وفى روعة بالغة ، قضية بدء الخليقة واعتراض إبليس من بين الملائكة عليها . على أن فيها بعد ذلك دلالة على ماسماه تاجور « العذوبة الكاملة » المنشودة من الله والناس ، وبها تعود الخليقة فى تطورها إلى كما لها فى الروعة والبهاء . وهذا الكمال منشود عن طريق الحب الكامل بين الناس ، وبينهم وبين الله وفى سبيلها . ويسأل الله الناس أن يعطوه من ذات أنفسهم .

فهو هنا سائل . ويعبر « تاجور » عن هذا المعنى — رمزاً — فى قطعة رائعة أخرى ، هى القطعة الخمسون من جيتنجـــالى ، وفيها مضى الشاعر — يستجدى من باب إلى باب ، فلاحت له مركبة ملك الملوك الذهبية ، فأخذ يعلل نفسه بانتهاء بؤسه حين توقفت المركبة تجاهه ، ونزل منها ملك الملوك يبتسم له . وكم كانت دهشة الشاعر حين مد ملك الملوك إليـــه يده طالبا من الشاعر نفسه العطاء . . « آه ! يالها من إماءة علوية تلك التى فعلت ، أن تمد يدك إلى المتسول لتستجدى منه ! وقد ارتبكت ، واضطربت ، وأخيراً أخذت من جرابى حبة قمح صغيرة ومنحتك إياها .

« ولكن كم كانت دهشتى كبيرة ، آخر النهار ، حين أفرغت جرابى ، فوجدت حبة صغيرة من ذهب بين كومة الحبات الحقيرة . آنذاك بكيت بكاء مراً ، مفكراً : ليتنى أوتيت الشجاعة لأمنحها نفسى كلها ! ! » .

وهذه العذوبة المفقودة هي ضلة المحب ، وهي شائعة في الكون كله ، وعلى عثور الفرد عليها يتوقف كماله ، وعلى اهتداء الناس كلهم إليها يتوقف توافر الكمال للكون . وقد رأينا كيف يسألها الله الناس في القطعة السابقة . ويعبر عنها « تاجور » أيضاً في القطعة السادسة والستين من ديوانه : البهتاني ، بأنها شبيهة حجر الفلاسفة في القدم ، تبحث عنها المجانين بحب الله — (والجنون في تلك القطعة في معناه الفلسفي المألوف عند الأفلوطينيين وفلاسفة المسلمين) — وكان هذا المجنون قد شد عليه زناراً من حديد ، وتعود أن يلتقط الأحجار ليقدح بها زناده ، ثم يلقي بها دون أن يعيرها التفاتاً . وكم كانت دهشته كبيرة حين صاح به طفل في طريقه : كيف عثرت على هذا الزنار الذهبي الذي تطوق به خصرك ؟ ونظر المجنون إلى زناره فوجد أنه تحول إلى ذهب حقيقي ، على أثر قدحه بحجر من الأحجار الكثيرة التي رمى بها من قبل ولم يدر الآن أين هو . « وهكذا ، قد عثر ذلك المجنون المسكين على حجر الفلاسفة ثم أضاعه ! ! » وفي القطعة السابقة رمزية عميقة ، تكشف عن جانب آخر من أصالة « تاجور » ، على الرغم من أنها تذكرنا بقصة « آندرسون » القصيرة : « شجرة السماء » .

والعذوبة المفقودة » الشائعة في الكون كله ، ينشدها المحب في جمال الطبيعة ، وفي النور ، ومن ثم يتغنى « تاجور » بالنور ، في نشوة يشوبها القلق ، وهذا القلق مشبوب بالرغبة الملحة ، والتوقان الظامىء إلى الضالة الموجودة المفقودة . وهذا هو المغزى الرمزي لمسرحية تاجور : « مكتب البريد » . وفيها أن طفلا مريضاً يعروه قلق آمل ، إذ ينتظر رسالة من الملك . ويجلس الطفل في شرفته يسائل المارين الذين يبدءون في الحديث معه كارهين أولا ، ثم لايلبثون أن يأنسوا بعذب حديث الطفولة يدفنون فيه همومهم . ويرى الطفل أن الرسالة المنتظرة لابد أن تصل إليه ، ولكنها لاتصل إليه أبداً . وعند احتضار الطفل ، يمثل الملك أمامه ، دون أن يذكر اسمه ، ولكن الطفل يعرفه بحسه الباطني . وكأن القطعة الرابعة والأربعين من « جيتنجالى » شرح لرمزية هذه المسرحية وفيها يقول تاجور : « هذه هي لذتي : أن أنتظر وأرقب هكذا على حافة الطريق ، حيث يسعى الظل وراء النور ، ويأتي المطر عقب الصيف .

« ويجيئني رسل من سموات أخرى ، ثم يسرعون فى مسيرهم على طول الطريق . ويفيض قلبي نشوة ولاتزال أنفاس النسيم العابر عذبة .

« ومن الفجر حتى الغروب ، أظل واقفاً أمام بابى ، وأعلم أن اللحظة السعيدة سوف تقدم فجاءة حيث تتاح لى الرؤية .

« على أنى أبتسم وأتغنى ، وحيداً جد وحيد : على أن الفضاء حافل بشذا الوعد » .

ويبدأ « تاجور » — فى سبيل نشدان « هذه العذوبة — رحلة رمزية صوفية ، يصورها فى القطعة الثانية والأربعين من نفس الديوان ، ولارفيق فيها سوى الله ، ليصل إلى شاطئ الأبدية ، فتكتمل له المحبة . والرحلة طويلة ، يرافقه فيها التوقان المشبوب ، ينشده فى جمال الطبيعة (القطعة ٨١) وبخاصة فى النور . ففى القطعة السابعة والعشرين نرى نفساً تواقة للضوء ، فى قلق بالغ مداه ، حيث ينشد الشاعر فى أطواء الظلام ، ليلتقى فيه بالحبيب .

فى حين نراه فى القطعة السابعة والخمسين قد استقرت نفسه ، وهدأ ، إذ بدأ يعثر على النور الحبيب .

وفى محيط هذا الضوء يغيب الشاعر فى نشوة روحية ، نشوة تذكرنا بنوع من الحلول والتوحد مع روح الحياة العالمى . وتذكرنا معانى القطعة التاسعة والستين من نفس الديوان ، فى معانيها وموضوعها ، بمطلع مسرحية فاوست الثانية لجوته .

وكنا نود أن نقارن بينهما مقارنة طويلة ، لولا ضيق المقام . . ونكتفى بذكر هذه الجمل من جوته :

« تنبض دقات الحياة بحيوية جديدة ، لتحيي فى تقوى هذا الفجر الأثيرى ، وأنت أيتها الأرض ، تبقين فى هذه الليلة كعهدى ، وتتنفسين أنفاساً جديدة ذات طراوة دون قدمى ، وقد بدأت تحوطيننى بلذة وتثيرين وتحركين فى عزماً قاهراً على أن أدأب فى جهدى نحو الوجود الأعلى . . » .

وهاهو ذا « تاجور » يشعر يوماً ، بتفتح ما سماه من قبل : « العذوبة

الكاملة » — فى معناها الذى شرحناه — فيصفها فى هذه القطعة (٢٠ من نفس الديوان) :

« فى اليوم الذى تفتحت فيه زهرة اللوتس ، وا أسفاه ! ، كان قلبى يضرب على غير هدى دون أن أدرى . وكانت سلتى فارغة . وظلت الوردة مهملة .

« ولكن فى حين كان يستبد بى الحزن أحياناً ، كنت أستيقظ مفزعاً من حلمى ، فأشعر بالأثر العذب لأريج عطر غريب فى ريح الجنوب .

« وكانت هذه العذوبة المبهمة ترد قلبى مريضاً من التوقان ، فكنت أخالنى أتعرف فيها أنفاس الصيف المشبوبة تحاول استشراف الكمال .

« ولم أكن أدرى آنذاك أن هذا جد قريب ، وأنه لى ، وأن هذه العذوبة الكاملة قد تفتحت فى غور قلبى نفسه » .

وهنا نعود إلى « سازانا » لنرى « تاجور » يقرر أن الحب لا يقف عند مظاهر الجمال ، وعند قدسية العمل ، وحب الإنسانية بمعانيها السابقة ، بل له غاية أعلى : « هذا الجانب من وجودنا الذى يقابل اللانهاية لا يقف أبداً فى تطلبه عند حدود البهاء ، ولكنه يتجاوزه إلى الحرية ، والمسرة . وثم تنقطع سيطرة الضرورة .

وهمنا — ثم — ليس فى التملك ، ولكن فى الوجود ، وأى وجود ؟ أن نتوحد مع براهما ، لأن شريعة اللانهاية ، هى شريعة التوحيد . . . » .

وقد يقرب هذا التوحد من الفناء فى الله عند الصوفية ، ولكن عند « تاجور » ثمرة الحب الإيجابى الذى ينتهى نهايته الطبيعية فى طريق نشدان السعادة للإنسانية عن طريق ملء هذه الحياة بمشاعر الحنو والعطف ، والهيام بكل ما هو جميل فى معنى ثنائية الجمال ، على نحو ما رأينا فيما سبق ، فنهاية كل جهد وعطاء إليه وحده .

« النهر يتم عمله اليومى ، ويتعجل مسيره نحو الحقول والقرى ، ولكن مسيله الدائب ينعطف نحوك ليغسل قدميك .

« والوردة تعطر الجو بأريجها ، ولكن آخر خدماتها أن تهدى إليك نفسها — إن عبادتك لا تفقر العالم .

« وقصائد الشاعر تهدى إلى الناس المعانى التى تروقهم ، ولكن معناها الأخير هو أن تدل عليك » .

ومعنى القطعة السابقة عميق ، ذلك أن الحب الإلهى لا ينافى الجهد والعمل والمتعة والسعادة الفردية والجماعية ، بل إنه يستلزمها . غير أن حاجة الروح إلى التحرر المطلق فى الله يدفعها إلى طلب ما شرحناه من « العذوبة الكاملة » : وهى التى ينشدها الله بخلق العالم لينتهى إليه كاملا بكماله ، وينشدها الصفوة من الناس ليشتركوا فى المتعة بهذا الكمال . . وهذه العذوبة هى التى تنقص العالم منذ خلقه — على نحو ما شرحنا — ولكنها ستعود إلى هذا العالم فى خلق آخر ، عن طريق الصفاء ، ثم المحبة التى يتوحد بها العالم مع روحه ، والوصول الكامل إليها لا يكون إلا بالموت .

وهنا يتعجل تاجور هذا الاتحاد بالموت . ويضيق بهروب الزمن فى سبيل طلبه ، تواقاً إلى هذا الكمال . وفيه يمتزج ألم الفراق بالرغبة والمحبة والنشوة (انظر قطعتى ٨٣ — ٨٤) وبالتوقان الجارف لتلك « العذوبة الكاملة » طوال الحياة فى هذا العالم ، هذا المسكن الضيق الجوانب لدى الروح السامية الرحيبة :

« فى ترقب يائس ، سأذهب أبحث عن أثرها فى كل جوانب مسكنى . ولكنى لا أجدها .

« بيتى الصغير ، وما يخرج منه مرة ، لا يمكن أبداً أن أحصل عليه من جديد » .

« ولكن قصرك ، يارب ، رحيب . وبينما كنت أبحث فى أثرها وصلت أمام بابك .

« وأقف تحت القبة الذهبية من سمائك فى المساء ، ونحو وجهك أرفع عينى المليئتين بالرغبة .

« قد وصلت إلى شاطىء الأبدية ، حيث لا يمحى شيء بعد — لا أمل ولاسعادة ولا ذكرى وجـــه يتراءى من خلال الدموع .

« آه ألا فلتغمس فى هذا المحيط حياتى الجوفاء ، ألا فاجعلها تغوص فى صميم هذا الفيض ، ولأشعر أخيراً بتلك العذوبة المفقودة فى مجموع الـــكون كله » .

وهكذا يتغنى « تاجور » بالموت طريقاً للسمو ، وعتبة الخلود ، وساعة حلوة للقطاف ، وجنى الحصاد . وانطفاء لمصباح حين يشرق صبح ، وزفافاًللروح كأنها عروس تسعى إلى سيدها منفردة فى شوق ، ينحسر عنها المجهول ، أو كأنها طفل ينتحب حين تنحيه أمه عن ثديها الأيمن ، كى يجد فى اللحظة التالية سلواه فى ثديها الأيسر » ، غناء هو أعذب وأروع ماعرفه شعر الإنسانية .

رسائل إلى شاعر شاب

يحتوى هذا الكتاب على عشر رسائل للشاعر التشيكى الألمانى المولد رينر ماريا ريلكه ، الذى ولد فى براج عام ١٨٢٥ ، وتوفى فى مونترو (بسويسرا) عام ١٩٢٦ ، بعد أن عاش حياة جاهدة لم تعرف الهدوء والاستقرار ، أحال فيها عناءه وآلامه ثمرات فنية ناضجة فى أشعاره وقصصه ورسائله . وقد وجه هذه الرسائل – التى نحن بسبيل تقديمها – إلى شاعر ألمانى ناشىء هو فرانتز كابوس ، وكتبها إليه من بلاد مختلفة ، ما بين عام ١٩٠٣ وعام ١٩٠٨ وفيها يرعى مواهب هذا الشاعر الناشىء من جانبها الفنى وجانبها الإنسانى فى وقت معاً .

وقد يهمنا أن نعرف كيف بدأت هذه الرسائل : ففى أواخر خريف عام ١٩٠٢ ، كان ذلك الشاعر الناشىء يجلس فى حديقة الأكاديمية الحربية فى مدينة : « فينر نوشتات » بالنمسا ، وقد استغرق فى قراءته حتى لم يكد يشعر بمقدم المدرس المدنى الوحيد بتلك الأكاديمية : هاروشيك ، وجلوسه بجانبه . ثم إذا به يأخذ الكتاب منه ، ويقلب صفحاته ، ويرنو متأملا فى الفضاء ثم يميل رأسه قائلا : هكذا صار تلميذنا رينر ماريا ريلكه شاعراً – ثم أخبر ذلك الفتى – الذى لم يكن قد أكمل العشرين بعد – بطفولة رينر ماريا ريلكه فى المدرسة الحربية فى مدينة : سانكت بولتن بالنمسا ، وكان قد أرسله إليها والداه ليصبح ضابطاً . ولكن بنية ذلك الفتى النحيل الشاحب لم تحتمل تلك الحياة الحربية ، فاضطر والداه إلى إخراجه منها ، ليستمر فى دراسته المدنية بمدينة ليبزج ، وشهد له بأنه كان موهوباً جاداً وديعاً ، وعلى أثر ما سمع الشاعر الشاب اعتزم أن يرسل ما نظم من أشعار إلى رينر ماريا ريلكه يطلب منه النصح وهو على – كما قال له – « عتبة مهنة شعرت أنها مضادة تماماً لميولى » .

وبعد بضعة أسابيع جاءه الرد فى مظروف يحمل طابع باريس وابتدأت بذلك هذه الرسائل التى كتبها ذلك الشاعر الإنسان لشخص لم يره ، « وهى مهمة لفهم العالم الذى كان يحيا فيه ريلكه ويعمل ، ومهمة كذلك للعقول النامية المتطورة اليوم وغداً » . وفيها قد يكرر ريلكه نصائحه للشاعر الشاب ، ويعود إلى الفكرة نفسها من نواح مختلفة ولهذا نفضل عرض تحليل عام لها ، مع إيجاز للملابسات التاريخية التى تتصل بها ، متحاشين مواطن التكرار ، ولقد استطاع أن يحـــول عناءه وآلامه إلى ثمرات فنية ناضجة فى أشعاره وقصصه كما تتضح من هذه الرسائل ومن إنتاج ريلكه كله .

لقد عانى ريلكه كثيراً فى السنوات الخمس التى قضاها فى المدرسة الحربية : من زملائه ومدرسيه ، ومن نوع الحياة التى لم يكن مهيئا لها بفطرته ، وحين لطم لطمة شديدة على وجهه فى سن الرابعة عشرة ، قال فى صوت هادىء : « أتحملها كما تحملها عيسى » ، فى صمت ودون شكاية ، وأدعو ربى الرحيم أن يسامحك ، فلم يقابل قوله بسوى ضحك السخرية . وكان ألمه الروحى أقوى من ألمه الجسمى حتى أنه كان يمضى ليالى فى البكاء . وقد نظم فى تلك الفترة أشعاراً لا تنم عن أصالة ، ولكنه كان يجد فيها راحة . وقد اقتنع خلال تعليمه الحربى بأنه ليس كالآخرين ، ولم يخلق ليعيش مثلهم .

وقد ترك تعليمه الحربى فى سن الخامسة عشرة والنصف ليدرس فى جامعة كارل فرديناند فى براج — الشريعة والفلسفة واللغة الألمانية وتاريخ الأدب ومبادىء القانون . وفى سن الثالثة والعشرين والرابعة والعشرين قام برحلتين متواليتين لروسيا ، تعرف فيهما بكثير من الفنانين والمفكرين ، منهم تولستوى والشاعر الريفى دروشين ، ثم رحل إلى ووربسويد بألمانيا حيث تعرف بالفنان فوجلر ثم قابل كلارا ويستوف التى اتخـــذها زوجـــة عام ١٩٠١ ، وكانت تجيد الرسم ، وقد أثرت فيه فجعلته يهوى فن الرسم ويؤلف فيه .

وتوجه ريلكه إلى باريس عام ١٩٠٢ وقد فتنته المدينة بجسورها وشوارعها

وأضوائها ومسارحها وشعبها ، ولكنه ما لبث أن أحس بالعداء والغربة ، فشبه باريس فى مفاتنها وجمالها وشرورها ببعض مدن التوراة التى أمر الله بتدميرها وشعر بنفسه وحيداً ونفر من الناس ، وهو يعبر عن كثير من مشاعره فى تلك الفترة فى كتابه النثرى الذى عنوانه : « مذكرات : مالت لوريدس بريج » وقد نشره لأول مرة عام ١٩١٠ — وفيه يتحدث عن البؤس والخوف والموت وهجر جميع الناس ، ويحلل القلق النفسى فى حالاته المتعددة ، وبخاصة من خلال صنوف الموت ، ويصف الناس على أنهم بؤساء أو مرضى أو مجانين ، ويحتم ضرورة العزلة . « ومالت لوريدس بريج » هو المؤلف نفسه . وموت « مالت » معناه تحلل شخصيته فى ثنايا القلق الكونى ، وهى التجربة السامية التى على الشاعر أن يتقبلها ويجتاز عقبتها ، وهى بدء وجود دينى أسمى وأرحب وأقرب إلى الحقيقة ، حيث يتحول الموت إلى عنصر وضعى يكمل الحياة . وسنجد هذه الخواطر كلها مبثوثة فى ثنايا الرسائل التى تعرضها . وهى مفتاح شخصية الشاعر . ومما كتبه فى ذلك العام يصف باريس بعد بضعة أشهر من استقراره بها :

« كانت بالنسبة لى تجربة شبيهة بالمدرسة الحربية ، وكما كانت تستولى على فى تلك الأيام دهشة كبيرة مفزعة ، يستولى على كذلك الآن الرعب من جديد — فى حالة من اضطراب لا يوصف — تجاه كل ما يسمى : حياة » .

وقد أقام فى باريس فى الحى اللاتينى ، قريباً من السوربون ، فى شارع « توليبه » وهو شارع ضيق ذو نوافذ كثيرة تقرب من نافذته ، وتضاء أمسياته بمصابيح الغاز المتموجة الضوء . وانتقل بعد ذلك إلى شارع قريب منه ، يسمى شارع « لابيه دى ليبيه » حيث كان يطل من نافذته فى الدور الخامس ، فيرى الحدائق ، وصفوف المنازل وقبة « البانثيون » ولكنه كان يشعر بانقباض نفسى أكثر من ذى قبل ، وإلى نهمه فى القراءة فى المكتبة الأهلية ، وتردده الدائب على المتاحف فى تلك الفترة ، كان يشعر بإعياء ورهبة فيما يخص الإنتاج الفنى ، وبخاصة حين يفكر أن عليه أن يكتب ليعيش :

« أسير فى طريقى وحيداً حقاً وجد مهجور ، ويروق لى هذا طبعاً ،

إذ لم أرد قط سوى ذلك . . ولكنى مخلوق حي ضائع لا عون لى ؛ لأنى كنت حقاً طفلا حيياً ضائعاً وبدون عون » . . أو يمكن أن يبحث امرؤ عن عون له فى مهنة يدوية هادئة نوعاً من الهدوء ، ولا يكون خائفاً مما يمكن أن تنضجه من ثمرة فى أعماق نفسه وراء كل حركة واضطراب . أفكر أحياناً أن هذه المهنة يمكن أن تكون هى المخرج لى ، لأنى أرى فى وضوح مطرد دائماً أنه لا شيء أشق ولا أخطر لشخص مثلى من محاولة كسب عيشه بالكتابة . لن أستطيع أن أكره نفسى بحال كى أكتب ، ومجرد وعيى لوجود علاقة ما بين كتابتى وحاجاتى وغذائى اليومى يكفى أن يصير العمل محالا لدى . ويجب أن أنتظر صدى خاطرى فى هدوء . وأعلم أنى إذا أكرهته فلن يقدم أبداً . . فى الأيام السيئة ليست لدى سوى كلمات ميتة ، وهى بمثابة أجسام ثقيلة كل الثقل حتى إنى لا أستطيع أن أكتب بها شيئاً ولا حتى رسالة . أليس هذا أمراً سيئاً هزيل القيمة ؟ ولكن هذا ما يريده الله بى » .

ذلك ما كتبه إلى « الين كى » فى ١٣ من فبراير عام ١٩٠٣ ، قبل أن يكتب الرسالة الأولى من الرسائل التى نعرضها هنا بأربعة أيام فحسب . والذى يدعو إلى العجب والإعجاب أنه لم يدع هذه الملابسات المعوقة المثبطة لا تنعكس فى رسالته هذه ، بل تسامى فيها بمشاعره حرصاً على المواهب الناشئة فى الشاعر الشاب أن توأد فى مهدها وسنرى كيف تتراءى فى هذه الرسالة ، وفى الرسائل الأخرى جملة ، أصداء المشاق التى يعانيها ريلكه ، ولكن من جانبها الآخر ، جانب التسامى بها واستخلاص العبرة منها كى تتحول حياة الناس بها إلى طريق أفضل ، على حد تعبيره عن غايته من شعره وفنه كله .

وفى الرسالة الأولى يخبر ريلكه هذا الشاعر الناشىء أنه قرأ الأشعار التى أرسلها إليه ، ولحظ أنه ليس له فيها أسلوب أصيل ، على أنها تنم عن بدايات هادئة خبيئة لشىء شخصى ، وقد شعر بذلك بخاصة فى القطعة التى عنوانها : « روحى » وقطعة أخرى عن الفنان الإيطالى « ليوباردى » وهى التى يتراءى فيها نوع من القرابة بين شخصية هذا الشاعر الناشىء وتفرد ذلك الفنان الولوع بالعزلة . وهو لا يعتزم بعد ذلك نقد شعره بالكلمات ، إذ أن نقد

الأعمال الفنية بالكلام أمر ضار وخطير ، ولا يستطاع بحال شرح العمل الفني لا بالكلمات ولا بالأحداث . لأن الأعمال الفنية باقية ، في حين تفنى الأحداث لا محالة . على أن رسالة الشاعر الشاب التي صاحبت أشعاره لم تخل من إشارة إلى أنواع من التصور والإدراكات لم يستطع ريلكه أن يحددها تمام التحديد على الرغم من شعوره بها . ثم يطلب ريلكه من الشاعر ألا يضيق ذرعاً إذا لم تنشر الصحف والمجلات شعره ، ويلومه لأنه يسأل الآخرين شيئاً من ذلك ، ويسأله أن يتخلى عن مثل هذه المشاعر :

« أنت تنظر في خارج نفسك ، وهذا ما لا ينبغي أن تفعله الآن . . وليس أمامك سوى طريق واحد ، هو أن تسلك طريقك في أعماق ذاتك . ابحث عن السبب الذي يدعوك إلى الكتابة وتبين ما إذا كانت جذوره ثابتة ممتدة في أعمق مكان من قلبك وأحط نفسك علماً بما إذا كنت ستموت حتماً إذا أنكر امرؤ عليك حق الكتابة وأسأل على الأخص نفسك في أهدأ ساعة من الليل : أو يجب أن أكتب ؟ وأسبر أغوار نفسك من أعمق إجابة » .

ونصيحة ريلكه الثانية للشاعر الشاب هي أن عليه أن يقترب من الطبيعة ، وأن يحاول أن يقول ما يرى كأنه أول إنسان يراه ، عن تجربة مباشرة له ، وعن شعور أصيل من حب أو بغض . ومن أهم النصائح التي يسديها إليه ألا يكتب « أشعار حب » لأنها سهلة ، ومواطن مشتركة ، والأصالة فيها صعبة لأنها تتطلب من الشاعر قوة مراس كاملة النضوج كي ينتج فيها شيئاً يشف عن ذات نفسه ، لأن الفكر التي تتوارد عليه فيها موروثات ضخمة جيدة ، بل رفيعة . .

« ولهذا انج بنفسك من هذه الموضوعات العامة ، وابحث عن تلك التي تمدك بها شئون حياتك اليومية ، صف أحزانك ورغباتك ، وأفكارك العابرة ، وعقيدتك في نوع من الجمال — صف كل ذلك في صدق المغرم الهادىء المتواضع ، وأفد في التعبير عن ذات نفسك عن الأشياء التي تجدها في محيطك ، وفي صور أحلامك . وفي الموضوعات التي تحفل بها ذاكرتك . وإذا بدا لك أن حياتك اليومية قد أعوزها ذلك ، فلا تلمها ، ولم نفسك ،

وأخبر نفسك بأنك لست على قدر من الشاعرية تهيب بها بما فى حياتك اليومية من صنوف الثراء ؛ ذلك أنه لاعوز لدى الفنان الخالق ، ولاوجود لديه لمكان قفر لا طائل فيه . وحتى لوكنت فى سجن لا تدع حوائطه شيئاً من أصوات العالم تصل إليك — ألم تزل لديك إذن ، طفولتك ، تلك القنية الملائكية ، وموطن كنز الذكريات ؟ فأعرها انتباهك . وحاول أن تبعث الأحاسيس المغمورة فى ذلك الماضى الرحب ؛ فستنمو شخصيتك نمواً أكيداً مطرداً ، وستنفسح عزلتك ، وتصبح موطناً داكناً ، دونه تمضى ضجة الآخرين بعيداً بمنأى عنه . وإذا صدرت أشعارك عن توجه منك إلى ذات نفسك ، وعن استغراق فى عالمك الخاص بك ، فلن يعرض لك أن تسأل إنساناً آخر عما إذا كانت أشعارك جيدة ، ولا أن تحمل المجلات على الإهتمام بنشرها » .

وعند ريلكه أن العمل الفنى طيب ما نبع من الضرورة . وفى طبيعة مصدره هذه يكمن الحكم عليه لا شىء آخر . .

« لهذا ، ياصديقى العزيز ، لا أعرف نصيحة لك أخرى سوى هذه : أن تغوص فى نفسك ، وتخبر أعماقك التى هى مصدر حياتك ، وستجد فى منبعها الإجابة عن السؤال عما يجب عليك أن تخلقه » .

وإذن ، على المرء أن يتحمل مسئولية موهبته فى أن يكون فناناً ، إذ اتضح له أنه يلبى فى عمله ضرورة باطنه ملحة ، ذلك أن الفنان يجب أن يكون هو نفسه عالمه الخاص به ، وأن يجد كل شىء فى ذات نفسه ، ثم فى الطبيعة التى ربط نفسه بها ، دون أن يطلب من الآخرين تقديراً أو مثوبة . وعليه أن يحتفظ بنموه الهادىء الجاد من خلال جهده ، ولن يستطيع إزعاج هذا النمو بأعنف من أن ينظر فى خارج نطاق نفسه ، متوقعاً الإجابة عن أسئلة ربما تستطيع الإجابة عنها مشاعره الباطنة وحدها فى أقوى ساعات هدوئه .

« ولكن بعد أن تسبر غور نفسك ، وبعد أن تغوص فى عزلتك الباطنة ، ربما تجد أن عليك أن تتخلى عن أن تكون شاعراً (ويكفى — كما سبق أن

قلت – أن يشعر المرء أنه يستطيع أن يحيا بدون أن يكتب) ، وإذن على هذا المرء ألا يحاول الكتابة إطلاقاً » .

ذاك موجز واف للرسالة الأولى ، ولما فيها من نصائح لا تبلى قيمتها ، ونرى أن الشعراء الناشئين فى أى مكان ، وبخاصة لدينا ، فى أشد الحاجة إلى وضعها دائماً نصب أعينهم .

والرسالة الثانية من أهم الرسائل كتبها ريلكه إلى الشاعر الشاب فى الخامس من أبريل عام ١٩٠٣ من « فيرجيو » فى إيطاليا ، قريباً من « بيزا » على شط البحر ، حيث غرق الشاعر « شيلى » منذ مائة سنة وكان ريلكه قد زار هذا المكان من قبل ، عام ١٨٩٨ م حيث كتب : « أحلام الفتيات » والمسودة الأولى للأميرة البيضاء . وقد أوى إلى هذا المكان ثانية بعد أن مرض من تأثير شتاء باريس على صحته . وكان مشغولا بالقراءة ، وبخاصة قراءته للكاتب الدانمركى جاكوبسن ، الذى يتحدث عنه فى هذه الرسالة . وكثيراً ما كان يهرب من صخب « فندق فلورنسا » الذى كان يقيم فيه ، ومن هدير الأمواج ، ليذهب إلى الغابة حيث يجلس تحت شجرة ضخمة مائلة . .

« وحيداً ساعات طويلة ، كأنه فى أول يوم من خلق العالم » .

وما أن استقر به المقام حتى كتب إلى زوجته كلارا يقول :

« هأنذا أشعر قليلا بوحدتى من جديد ، ولا أشك فى أنها لن تستر عنى شيئاً مما أنشد إذا أصغيت إليها فى عمق بعد أن تجددت قواى » .

وبعد أربع ليال كتب إليها رسالة أخرى يقول فيها :

« على كل امرىء أن يجد فى عمله نقطة ارتكاز لحياته ، ومن ثم يكون قادراً على النمو باطراد ما استطاع . . » .

ثم وجه هذه الرسالة الثانية إلى الشاعر الشاب ، يعتذر فى أولها عن تأخره فى الرد على رسالته التى وصلته فى ٢٤ من فبراير ، بأنه كان مريضاً ، وأنه أتى إلى شط البحر ينشد الصحة التى لم يظفر بها بعد . ويسأله بعد ذلك

أن يعفو عنه فى أن إجابته فى رسائله ليس فيها غناء ، وأنها تتركه صفر اليدين . .

« إذ فى أعمق الأشياء وأهمها نبقى فى وحدة لا سبيل إلى وصفها » .

ثم يسوق له نصيحتين : أولاهما كيف يستخدم السخرية فيما يكتب والأخرى خاصة ببعض ما ينبغى أن يقرأ .

أما السخرية فينصحه بالتحرر منها ، وألا يدعها تسيطر عليه ، وبخاصة فى غير اللحظات الخالقة ، ولكن له فى اللحظات الخالقة أن يستخدمها وسيلة من الوسائل ، على أن تكون نقية غير مدنسة فإذا أحس من نفسه أنه ألف السخرية ، وتعودها فعليه أن يبرأ منها بالنظر فى الأعماق ، وفى الأشياء الكبيرة الجادة ، حيث لا تلج السخرية أبداً ، ولكن المرء قد يشعر بأن السخرية تنبع ضرورة من طبيعته بتأثير الأشياء الجادة نفسها . وذلك أن الأمور الجدية إما أن تسقط عنها السخرية (إذا كانت شيئاً عارضاً) ، وإلا قويت ، إذا كانت أصيلة ، فتصبح أداة قوية رهيبة ، وتأخذ مكانها فى سلسلة الوسائل التى تطبع الفن بطابعها .

والنصيحة الأخرى أنه ينبغى له أن يقرأ قصص الكاتب الدانمركى : جنس بيتر جاكوبسن (١٨٤٧ ــ ١٨٨٥) ، وهذه القصص عنوانها : « نيلس لين » نشرت عام ١٨٨٠ ، وسميت باسم قصة من القصص فيها . وينصحه أن يقرأ أول قصة منها ، وعنوانها : « موجنز » . .

« فسيغمرك حينئذ عالم ، تأتى إليك منه سعادة وفيض ورحابة لا يفهم كنهها . فعش فترة فى هذه الكتب ، وتعلم منها ما يبدو لك أنه جدير بالتعلم . ولكن قبل كل شىء عليك أن تحبها . فهذا الحب ستجد فيه آلافاً من صنوف الجزاء ، مهما تغيرت بك الحياة ــ وأنا على ثقة من أنه سيسهم فى العمل على نموك ، وكأنه خيط من أهم الخيوط التى هى سدى تجاربك فى إخفاقاتها ومسراتها . . . » .

وقد يكون من المفيد للقارىء أن نذكر له شيئاً من هاتين القصتين اللتين ذكرهما ريلكه . فقصة : « نيلس لين » تحكى حياة شاب يحمل هذا

الإسم نفسه منذ ميلاده فى ضيعة من الضياع إلى موته فى مستشفى على أثر جرح أصابه فى حرب عام ١٨٦٤ أثناء الغزو الروسى النمساوى . وهذا الفتى يحب أنواعاً من الحب طاهرة وآثمة يخفق فيها جميعاً ، تشف عن مختلف حالاته النفسية ، ويحلل الكاتب من خلالها مشاعر الحب والموت . وهذا الظمأ النهم الذى لا يروى للجمال والحياة . ظمأ تتراءى فيه نفس المؤلف الذى كان مشلولا حين ألفها وفى القصة صراع فكرى يصور مأساة الوجود بين الشريعة وفلسفة المؤلف التى يدعو فيها إلى أن الناس « يستطيعون أن يحيوا حياتهم فى حرية ، وأن يموتوا موتاً جميلا . . لا يخافون سوى أنفسهم ، ولا يعتمدون على غير أنفسهم . . » .

وقصة « موجنس » تحمل كذلك إسم شاب خاضع لغريزته ودوافعه الحيوانية ، يحب « كاميليا » حباً طاهراً وهى فتاة وديعة التقى بها فى الغابة . وقبل زواجهما ببضعة أيام تموت الفتاة فى حريق على مرأى من « موجنس » . فيرحل يائساً مع بعض اللاعبين فى « سيرك » ولكن لا يلبث أن يقع فى حب طاهر للفاتنة « تورا » يعرف فيه طعم السعادة ، ويسيطر على غرائزه الوحشية . وتعد هذه القصة من أوائل القصص الطبيعية فى الأدب الدانمركى .

وفى آخر الرسالة يجيب ريلكه عن سؤال الشاعر له عمن تأثر بهم فى خلقه الفنى ، فيقول إنه يقتصر على ذكر اثنين من كبار من تأثر بهم هما : « جنس بيتر جاكوبسن » السابق الذكر ، ثم المثال الفرنسى : « أغسطس رودان » (١٨٤٠ — ١٩١٧) الذى يصفه ريلكه بأنه :

« لا نظير له بين الفنانين الذين يعيشون اليوم » .

وقد كان ريلكه سكرتيراً له بعض الوقت ، وتأثر به أعمق تأثر .

وتحمل الرسالة الثالثة تاريخ ٢٣ أبريل عام ١٩٠٣ ، من المكان نفسه الذى كان يقيم فيه ريلكه حين حرر رسالته الثانية ، وكان وقته مقسما بين التأليف والقراءة . وفى بدئها يعلن عن ابتهاجه بأن ذلك الشاعر الفتى بدأ يقرأ الكتاب الدانمركى جاكوبسن ، ويحدثه ثانية عن قصة « نيلس ليهن » وكيف أنها كتاب عظائم وأعماق .

« يبدو أن فيها كل شيء ، من أضعف أريج الحياة إلى أعظم وأتم مذاق لثمراتها الراجحة الوزن . ولا يبدو فيها شيء ، إلا وقد فهمه المرء وتملكه فى قبضته وشعر به فى تجربته ، وتعرف عليه فى الدائرة الحركية لذاكرته ، وليس بها تجربة هينة الشأن ، فأقل حدث ينبسط كأنه القدر ، والمصير نفسه شبيه فيها بنسيج عجيب فسيح ، كل خيط فيه موجه بيد فيها عطف لا حد له ، وموضوع بجانب خيط آخر ، ومشدود ومدعم بمئات الخيوط الأخرى ، وستشعر بسعادة عظيمة حين تقرأ هذا الكتاب لأول مرة ، وستنسلك فى ثنايا مفاجآته التى لاعداد لها كأنك فى حلم جديد ، وأستطيع أن أخبرك أن المرء يجوس كذلك خلال هذه الكتب فيما بعد مرة ثانية وثالثة بنفس الدهشة ، وأنها لا تفقد شيئاً من قوتها العجيبة ولن تنقص شيئاً من فتنتها الخارقة التى غمرت بها القارىء أول مرة . ويقدم المرء فى اطراد على تذوقها ، ليصبح أكثر تقديراً ، وأيسر وأفضل فى تأمله ، وأعمق فى اعتقاده فى الحياة ، وأسعد وأعظم » .

ثم ينصحه بقراءة كتب « جاكوبسن » كلها من شعر ونثر ويخبره أنها ترجمت إلى الألمانية ، وظهرت فى طبعة كاملة .

وقد أورد النص السابق لندلل على أن نقد ريلكه كان نقداً تأثرياً فى طابعه العام ولكنه يشف مع ذلك عن اتجاه محدد . فهو يتذوق العمل الفنى فى أحكامه وعمقه وصلته بالمشاعر الإنسانية الصادقة الأصيلة . وستتضح هذه الصبغة لنقده فيما نسوق له بعد من نصوص ، سنستخلص منها خصائصه الجوهرية فى نهاية هذا البحث .

ثم ينصح ريلكه الشاعر الشاب ألا يقرأ كثيراً فى النقد الجمالى ، لأنه إما أن يكون وجهات نظر متعصبة عفنة ، وجامدة لا حياة فيها ، وإما أن يكون جدلا ماهراً ترجح فيه اليوم وجهة نظر ، لترجح غداً وجهة أخرى والأعمال الفنية وليدة عزلة لاحد لها وأقل ما يوصل المرء إليها هو النقد والحب وحده هو الذى يجعل المرء يظفر بها ويتملكها ، وهو وحده كفء لها ، وعلى المرء أن يعتد بذات نفسه ، وبمشاعره الباطنة ، لتقوده إلى

الصواب بين هذه الحجج والمناقشات كما تقوده إلى المعارف العميقة ، ثم يقول له :

« . . دع أفكارك تنمو نموها الهادىء الوديع الذى يجب أن يصدر من الأعماق الباطنة ، شأن كل تقدم ، دون أى إكراه أو تعجل « كالشجرة لا تكره عصارتها الحيوية » ، وتظل على ثقة فى عواصف الربيع ، دون خوف من ألا يقدم الصيف . إنه قادم . . ولكنه لا يقدم إلا للصبور الذى يعمل كأن أمامه أبدية بأكملها » .

وهنا يورد له هذه الحكمة من أقوال رودان : « الصبر هو كل شيء » .

وعلى الأثر ينقد ريلكه الشاعر الألمانى المعاصر له : « ريتشارد دهمل » (١٨٦٣ — ١٩٢٠) وكان الشاعر الشاب قد حدثه عنه من قبل ، فيقول إنه عرفه عرضاً ، ثم يشرع فى نقد أعماله فيكشف عن ناحية أخرى من نواحى نقــد ريلــكه :

« إن قوته الشعرية عظيمة جبارة كغريزة فطرية . ولشعره إيقاعات صلبة تتفجر منه كأنها تصدر من الجبال » .

ولكنه لا يلبث أن يعيبه من جانب خلقى . فقوته الشعرية ليست كريمة دائماً . وعالمه الجنسى لا طهر فيه ولا نضج ، لأنه عالم الذكورة والحرارة والنشوة والاضطراب ، ويحمل عبء المزاعم القديمة وصنوف الصلف . . « التى بها شوه الرجل الحب وآده ، لأنه يحب بوصفه رجلا فحسب ، لا بوصفه إنساناً ، لذلك يوجد فى شعوره الجنسى شيء هين ، كأنه وحشى ، بغيض ، مرتبط بالزمن ، لا خلود فيه ، مما ينقص من فنه ويجعله غامضاً ظنيناً . إنه ليس فناً طهوراً ، بل هو مدموغ بالزمن والهوى ، وقليل منه سيبقى ويخلد » .

ثم يعقب ريلكه على ذلك بهذا التعقيب اللاذع : (ولكن أكثر الفن شبيه بذلك) وعلى المرء أن يتمتع بما فيه من عظمة على ألا يفقد نفسه فيه ، لأن العالم الفنى لذلك الشاعر :

« حافل بصنوف الخيانات الزوجية والإضطراب ، وجد بعيد من المصائر الحقيقية التى تثير من الأحزان أكثر مما تثيره هذه الأحزان العابرة ، ولكنها تجعل المرء أكثر استعداداً للمجد ، وأعظم همة لاستقبال الأبدية » .

وهذه العبارات تكمل الجانب الفنى المحض فى نقد ريلكه ، وتشف عن الجانب الإنسانى فى تقويمه للعمل الفنى ووعيه به .

وفى آخر الرسالة يخبره ريلكه أنه كان يحرص على إهدائه كتبه لولا أنه جد فقير ، فهو يبيع كتبه للناشرين . ومنذ ظهورها لا تصبح ملكه ، ولايستطيع شراءها هو نفسه . وأولى الناس باهدائها إليه هو من يكون عليها عطوفاً ولها محباً ، ثم يخبره أنه سيكتب أسماءها له على قطعة من الورق منفصلة عن الرسالة ، ليشترى منها ما استطاع .

ونلتقى به فى الرسالة الرابعة فى صيف عام ١٩٠٣ ، وقد ذهب يقضى بضعة أسابيع مع زوجته كلارا فى ووربسيد ، على مقربة من أهل زوجته الذين كانت تعيش معهم ابنته « روث » . وكان فى السابعة والعشرين من عمره ، يجتاز فترة قلق بالغ المدى ، فهو يتهيب الخلق الفنى ، ويعتقد أنه لم يخلق شيئاً يعتد به . ويشكو من هروب الزمن ويحار فى سبب قصوره عن الخلق الفنى الذى ينشده :

« أليست لدى القوة ؟ هل إرادتى مريضة ؟ أهو الحلم الذى يعوق لدى كل شىء ؟ » .

ثم هو يشكو نقص ثقافته : أفى اللغة نفسها يجب أن يبحث عما يكمل به أدوات فنه ؟ أم فى بعض الدراسات الخاصة ، وفى التعرف عن قرب على موضوعه ؟ أم فى الجانب الثقافى الموروث ، الذى ينال بالتعلم ؟ ولكنه على وعى بأن عليه أن يحارب كل شىء ورثه ، فى حين أن ما قام به نحو نفسه جدير بالإهمال فهو يكاد يكون بلا ثقافة ، ويعتقد أنه . . : « أخرق فى الحياة » ، يفقد اللحظات الثمينة « ولكن على أية حال على أن أتوصل إلى خلق شىء . . » .

تلك كانت حالته النفسية حين كتب رسالته الرابعة إلى الشاعر الفتى ، من « ووربسييد » فى ١٦ من يولية عام ١٩٠٣ . وفيها يخبره أنه ترك باريس منذ عشرة أيام لاعتلال صحته ، ثم يذكر أنه تسلم رسالته الأخيرة ، وأنه متأثر بما أثارته فى نفسه من هموم ذلك الفتى أكثر مما كان فى باريس وليس فى استطاعة أحد أن يجيب على مشاعر لها حياتها الخاصة بها . وتضل الكلمات حين يراد منها أن تعبر عن أدق الأشياء التى يتعذر التعبير عنها . على أنها لن تبقى بدون حل إذا تعلق المرء بالطبيعة ينشدفيها الطراوة والانتعاش ، وبالأشياء الصغيرة التى لا يلقى أحد إليها بالا ، وإذن سيصبح كل شىء أيسر وأكثر ملاءمة ، لا عن طريق الذكاء والفهم ، بل فى أعمق الشعور حين يكون فى حال يقظة وتعرف. ثم يسأله أن يكون صبوراً تجاه ما لا يجد له حلا ، وعليه أن يحب المسائل نفسها ، كأنها حجرات مغلقة أو كتب دونت بلغة غريبة . . وعن طريق هذا الحب ستأتى الحلول من نفسها تدريجياً من باطن النفس عن طريق الرياضة والصبر .

ثم يحدثه عن الجنس والعلاقات الجنسية . فالجنس أمر صعب ، ولكنا قد حملنا أشياء أخرى كثيرة صعبة . ويكاد يكون كل شىء جاد صعباً ، كما يكاد يكون كل شىء جاداً . ولن يكون لديه ما يخاف إذا عقد علاقة جنسية لا تبعده من الجد ، ولا تحرمه تملك نفسه . فاللذة الجسمية تجربة حسية لا تختلف عن النظر ، ولا عن متعة المذاق الذى تملأ به حلوقنا فاكهة لذيذة . فليس فى قبولها سوء ولكن الشر يأتى من أن أكثر الناس يسيئون استخدامها ، ويتخذونها مثاراً للمواطن المجهودة ، ومجرد مسلاة ، بدلا من ربطها بلحظات النشوة الروحية فيضيع كل مالها من امتياز وعمق وتختفى حدة معناها . وعلى من يختلى بنفسه أن يتأمل فى جمال الحيوان والنبات ، ليذكر أنه صورة دائمة كل الدوام للحب والشوق ، فالحيوانات كالنباتات ينضم بعضها إلى بعض ، وتنمو فى صبر ودأب ، لا عن طريق اللذة الفيزيقية ، ولا بسبب ما تعانى بل هى تطيع ضرورات أعظم من اللذة والألم ، وأقوى من الإرادة والمقاومة . ويمكن للمرء أن يعتد بهذا السر

الذى يحفل به العالم فى أصغر أشيائه وأحقرها ، وأن يتحمله ويعانيه ، بدلا من أن يستخف به ، وأن يبجل خصوبته تبجيلا سواء بدت عقلية أم جسمية . ذلك أن الإنتاج الفكرى مصدره فيزيقى ، فهُما من طبيعة واحدة ، غير أن الأول أكثر علوية وسحراً ودواماً ، ففكرة الخصوبة ليست شيئاً إذا لم ترتبط بعواطن تراسلها وتوافقها مع الأشياء والحيوانات . ومتعتها ليست جميلة ثرية إلا لأنها حافلة بالذكريات الموروثة للملايين المتناسلة . ففى فكرة الخلق الواحدة تعود إلى الحياة آلاف من ليالى الحب المنسية لتملأها بالتسامى والنشوة . وهذان اللذان يخفان ليلا ليتعانقا ، تهددهما اللذة ، يأتيان عملا عاماً ويحصلان من اللذة والعمق والقوة ما يكون مادة أغنية لشاعر مقبل ، يتحدث عن النشوة التى لا توصف .

« وهما يبيان بالمستقبل . وقد يضلان ويتعانقان عن عماية ، ولكن المستقبل آت لا محالة . وعلى أساس هذه النهزة التى تبدو هنا مستهلكة يحيا القانون الدائم الذى به تشق طريقها إلى الوجود بذرة جديدة قوية منيعة . . فلا تضل بظاهر الأشياء عن الوصول إلى أعماق كل ما يصير قانوناً . والذين يعيشون هذه الخصوبة خطأ عيشة سيئة ، يفقدون سرها لديهم فحسب . ويظلون تجاهها كأنها رسالة مختومة » .

وفى كل هذه الحالات أمومة عظيمة القدر . فجمال العذراء أمومة بدأت تحس بنفسها وتهيأ فى قلق وحرص . وجمال الأم مسيطر على الأمومة . وفى المرأة العجوز ذكرى أمومة كبيرة . .

« وحتى فى الرجل توجد أمومة تبدو لى فيزيقية وروحية » . « وربما تكون الأجناس مرتبطة بعضها ببعض أكثر مما نحسب ، وربما يكون التجديد الكبير للعالم منحصراً فى أن الرجل والمرأة المتحرزين من المشاعر الزائفة ومن البغض ، يبحثان كل عن الآخر ، لا بوصفهما ضدين ، بل كأخ وأخت ، وكجارين . ويجتمعان بوصفهما مخلوقين إنسانيين ، ليتحملا معاً مسئولية الجنس الصعبة التى فرضت عليهما فى بساطة وجد وصبر » .

وهذه الأفكار يهتدى المرء إليها فى خلوات التأمل ولهذا ينصح ريلكه

ذلك الفتى أن يحب خلواته . ويهنئه أنه بدأ يشعر بأن كل من حوله بعيدون فى الحقيقة منه . ولكنه ينصحه أن يكون عطوفاً لا يفقد حبهم ولا يحملهم على النفور منه . فهذا الحب قوة وبركة ، بدونهما لا يستطاع السير فى طريق التقدم .

ويخبره أخيراً أنه قد طاب نفساً لأنه علم أن ذلك الفتى عثر على مهنة تحفظ له استقلاله ، ولكنه يخشى أن تعوق نموه . ويطلب منه أن يلجأ إلى خلوته وعزلته ، وفيهما سيجد طريقه .

والرسالة الخامسة كتبها من روما فى ٢٩ من أكتوبر عام ١٩٠٣ ، وقد ذهب إلى روما ليفيد من آثارها فى بعث قيم تنهض بالإنسانية فى إنتاجه ، ولكن سرعان ما بدا له أن أمله ليس سوى حلم . فقد ضاق بها أكثر مما ضاق بباريس من قبل . وهو يعبر عن ذلك فى أول الرسالة . فجو روما حزين تنقبض منه النفس ، وآثارها رهيبة صامتة . وفيها من الجمال ما فى أى مكان آخر : هواء البحر والحدائق والبحيرات ، ومنظر بعض المبانى . ولكنه يعجب بتمثال ماركوس أوريليوس من بين آثارها ، ويعده أرق تمثال للفروسية وصل إلينا من مدنية الرومان . ثم يعد الشاب أنه سيكتب له قريباً خطاباً أطول حين ينتقل إلى مسكنه الهادىء بعيداً عن ضجيج البحر . وينبئه كذلك أن كتابه الذى أرسله من قبل لم يصله ، ويخشى أن يكون قد فقد فى بريد إيطاليا ، وهذا أمر مألوف فى ذلك البلد ، وأنه سيقرأ أشعاره التى كتبها إليه وسيعلق عليها فى رسالته القادمة .

وقبل أن يكتب ريلكه رسالته السادسة إلى ذلك الشاب ببضعة أيام ، كتب فى رسالة له أخرى ، فى ١٩ من ديسمبر من نفس السنة يقول :

« أنا مستقر فى مقام جميل بمنزل صغير ، لا يعوزه شىء ، سوى ذلك الذى لا أستطيع منحه : سوى الحياة التى هى فى كل شىء ، وفى كذلك ، وسوى العمل الذى يربط شيئاً بآخر ، ويصل كل شىء ، بالضرورة الكبرى ، وسوى السرور الذى يأتى من باطن النفس ومن النشاط فى العمل ، وسوى الصبر الذى يستطيع أن يستأنى توقعاً لما يقدم إليه من البعيد » .

وكان فى تلك الفترة ينتظر الساعة المواتية لخلق الفنى فى قلق :

« السعادة التى يصادفها المرء حين يبدأ العمل ، وهى التى أتمسك بأنها أعظم سعادة ، هى شىء صغير بجانب الخوف من البدء » .

ولازال مع ذلك يثق بأن الساعة التى يتوق إليها قادمة . فقد كتب إلى « الين كى » فى السادس من فبراير عام ١٩٠٤ يقول :

« إن رغبتى الحادة فى عمل شىء جيد ، فى خلق شىء جيد حقاً لم تكن قط أعظم مما هى الآن . أشعر كما لو كنت نائماً طوال سنين ، أو كما لو كنت قد سجنت فى أعماق حجرة فى سفينة تنوء بشحنات ثقيلة ، مبحرة فى أماكن غريبة — آه لو أستطيع أن أتسلق إلى سطحها مرة أخرى ، وأشعر بالرياح والطيور ، وأرى كيف تقدم الليالى العظيمة ، العظيمة حقاً ، بنجومها المتألقة . . » .

وبين هذه المشاعر كتب الرسالة السادسة من رسائله ، فى ٢٣ من ديسمبر عام ١٩٠٣ ، وهى تدور حول خلوة الفنان والبحث عن الله . وينعى فيها ريلكه على من يستبدلون بالوحدة صلاتهم الرخيصة المبتذلة مع الآخرين . وربما كانت الساعات التى ينفقونها فى تلك الصلات هى التى تنمو فيها الوحدة لتوتى ثمرها . والوحدة الباطنة نموها صعب كنمو الأطفال ، حزين كأوائل الربيع . والوحدة الباطنة تشبه وحدة الأطفال ، تظل على صلة دائمة بالأشياء ، لا يفهم المرء شيئاً من أعمالها التى هى بها دائماً جد مشغولة . .

« ووحدة المتأمل فى ذاتها عمل ووضع اجتماعى ودعوة روحية » .

وفيها ينجو المرء من التقاليد والمزاعم والأخطاء التى تطغى على فرديته وأصالته وفيها تكمن الحياة الحق ، وعلى المرء أن ينشد فيها السعادة فى ذكريات طفولته ، وبين الأطفال والأشياء ، فى الليالى وفى الرياح التى تنسم فى ثنايا الأشجار وعبر الفضاء . وعلى المرء أن يبحث فيها عن الله . وستواتيه العقيدة من أعماق المستقبل ، ثمرة نهائية لشجرة نحن أوراقها . وكما يكد النحل لاستخراج الشهد كذلك يجب أن نجتهد فى استخلاص الأعذب من

الأشياء لنشيد عقيدتنا فى الله ، وعلينا أن نبدأ حتى من الأشياء المبتذلة ، الضئيلة المعنى (على أن يحدث ذلك عن طريق الحب) .

« وبالعمل والراحة بعده ، وبالصمت ، والمتعة القليلة فى الخلوة ، وبكل ما نفعله وحدنا ، دون أعوان وشركاء ، بل ذلك نبدأ حياتنا فيه ، هو الذى لن نحيا لنتعرف عليه فى حياتنا كما لم يستطع أجدادنا أن يحيوا ليتعرفوا علينا . على أنهم هم الذين مضوا منذ زمن بعيد ، لا يزالون فينا ، فى صورة استعدادات وحمل فوق مصيرنا ، ودم ينبض . وحركة تنبعث من أعماق الزمن » .

ويقتضى الحصول على العقيدة بهذا التأمل كثيراً من الجهد :

« كن صبوراً ، طاهراً من الحقد ، وفكر أن أقل ما نستطيع أن نفعله للظفر بروح الله ليس أصعب فى شأنه مما تفعل الأرض من أجل الربيع حين تريد أن يقدم » .

وفى عام ١٩٠٤ ، فى الفترة التى كتب فيها الرسائل الثلاث التالية ، حدثت تغيرات هامة فى عمله وإدراكه ، أهمها أن ملاحظاته وحاسة استغراقه قد نمت حتى أصبح ينفق وقتاً طويلا فى كل محاولة فنية يشرع فيها ، وقد عمق تأثير « رودان » فيه ، وبخاصة نصيحته له بالعمل الدائم والصبر . ووضح عنده مزج العمل الفنى بالحياة :

« لن أفرق بين العمل والحياة ، وأولى بى أن أحاول العثور عليهما كليهما فى مجهود مركز ، وبهذا وحده يمكن لحياتى أن تصير شيئاً طيباً ، ضرورياً ، وتبرأ من التمزق الذى كانت ورائى وقلة نضجى مسئولتين عنه ، لتتحول إلى جذع مثمر » .

وأصبح ريلكه فى هذه الفترة يفضل النثر على الشعر . لأن الإيقاعات فى الشعر أشياء خارجية ، فى حين لا يلجأ المرء فى النثر إلا إلى ذات نفسه ، ليخترع إيقاعاته الخاصة به . وقد شعر أنه فى حاجة إلى مزيد من الثقافة ، فأخذ يدرس العلوم المحضة ، وبخاصة علم الفلك ، والبيولوجيا ، والجيولوجيا ،

كما بدأ فى تعلم اللغة الدانمركية ، ووسع دائرة قراءاته فى مختلف اللغات ، وبخاصة فى الفرنسية والروسية . ونوجز الآن الرسائل الثلاث التالية التى كتبها فى ذلك العــام .

والرسالة السابعة تهمنا هنا بخاصة ، لأنها تعليق على مقطوعة شعرية (سونيتا) أرسلها إليه الفتى الشاعر « كابوس » وهى تشف عن نوع من النقد الإنسانى الفنى الذى زود به ريلكه ذلك الشاب ، لإنضاج تكوينه الفكرى والفنى . ولهذا نرى أن نترجم أولا هذه السونيتا ، قبل أن نتحدث فيما تحتويه رسالة ريلكه من تعليق عليها . وهذه هى الترجمة :

فى أطواء حياتى يرعش — بدون أنة
وبدون زفرة — حزن عميق قاتم .
وبراعم أحلامى الطاهرة الثلجية
تدور قدسية لأحفل أيامى هدوءاً .
ولكن غالباً ما تعبر المسألة الكبرى
طريقى . فأضؤل ، وأنأى
بفكرى فى البعيد ، تعرونى رعدة برد ، كأنى تجاه بحيرة
من البحيرات ، فيضها لا طاقة لى بمقياسه .
وحينئذ يخيم على أسى ، مظلم
كليالى الصيف الدكناء لا بريق بها
ومن خلالها يلوح نجم خافت من حين لحين .
وتمتد يداى : حينئذ نحو الحب ، تتلمسه فى الظلام .
لأنى أعانى رغبة قوية فى أن أصلى بأصوات
لا يستطيع فمى المشبوب أن يعثر عليها .

وقد كتب ريلكه نسخة من هذه « السونيتا » بخط يده وأرسلها إلى الفتى الشاعر : مؤلفها ، ونصحه أن يقرأها بخط غيره ، لأن قراءة الشاعر شعره بخط غيره تجربة جديدة ، يشعر المرء بها شعوراً أكبر بأصالته . ويعقب على صياغة السونيتا بأنها حلوة فى بساطتها وحركتها ، وقد تم فيها مراعاة مايليق .

وهى أفضل شعر للملك الفتى أتيحت لريلكه قراءته . وموضوع « السونيتا » يمس مسألة الوحدة وما يسودها من أسى ثم مسألة الحب . ويقف ريلكه أمام الأمرين . فيرى أنه لا ينبغى أن يدع الفتى نفسه نهباً لاضطراب مبعثه أن فى نفسه حاجة لا يستطيع أن يجلوها لأن هذه الرغبة المشبوبة نفسها والإمعان فى الهدوء والعزلة ، كلاهما كفيل بالعثور على الحل . ويتجه سواد الناس عادة إلى الجانب اليسير من الأمور ، وإلى الأيسر من هذا اليسير ، ولكن علينا أن نتعلق بما هو صعب . فهذا سبيل التفرد والأصالة . .

« ينمو كل شىء فى الطبيعة ، ويدافع عن نفسه بطريقته الخاصة ، ويكون هو نفسه تلقائياً وبخصائصه ، ويبحث من كل الجهات أن يكون هكذا وضد كل معارضة ، إننا نعرف قليلا من الأمور ، ولكن الذى يجب أن نتمسك به من تعلقنا بالصعب هو نوع من اليقين لا يصح أن يهجرنا ، ومن الخير أن نكون فى خلوة ، لأن الخلوة صعبة ، ويجب أن تكون صعوبة شىء ما هى أقوى سبب لدينا كى نفعله . ومن الخير أن نحب كذلك ، لأن الحب صعب ، ولأن حب إنسان لآخر ربما يكون أصعب واجباتنا كلها ، والابتلاء النهائى والأخير ، والعمل الذى يعد كل عمل آخر بمثابة تمهيد له » .

وليس الحب فى الإستهلاك والاستسلام ومجرد الإرتباط بآخر . وما جدوى الإتحاد فى علاقة دنسة ناقصة ؟

« وما نصيب الحياة من هذا الوجود نصف المقوض الذى يسمونه الوصال ، ويدعون فيه سعادتهم ومستقبلهم البهيج ما وسعهم ؟ » .

إن كلا من المحبين يضيع نفسه فى سبيل الآخر كما يضيع الآخر ، فى حب لا ينتج عنه سوى سأم وجلاء لوهم ، وتسكين لخواطر ، ومغامرة فى مواضعات كأنها مهرب أقيم على طول هذا الطريق الخطر . وقد زود المجتمع هذا الإدراك للحب بكثير من المواضعات ، لأنه قد اتخذ الحياة متعة ، فجنح إلى إعطائها أسهل صورة وأرخصها ، آمنة موثوقاً بها كما هى حال المتع العامة . فإذا تجنب المحبون المواضعة المألوفة المتاحة لهم التى هى الزواج ، ترددوا فى مواضعات أخرى قاتلة ، فى وصال موحل غير ناضج وليس

للموت الذى هو صعب ، ولا للحب الشاق أى شرح ولا حل ولا طريق متضح متميز . .

« وفى هاتين المسألتين اللتين نحملهما مطويتين ، ونتصرف فيهما مغلقتين بدون منفذ ، لا يمكن أن نكتشف قاعدة عامة تبقى مجال اتفاق . ولكن بقدر ما نضع الحياة موضع اختبار بوصفنا أفراداً ، سنلتقى أفراداً بهذه الأشياء العظيمة فى أقرب مجالاتها » .

بدلا من أن نفقد أنفسنا فى هذا اللهو المهين الحقير الذى أخفى الناس وراءه أجد صنوف حمياً وجودهم .

فالفتاة والمرأة كلتاهما تغالى فى تنكرها لطبيعة جنسها فى سبيل التقرب من طبيعة الرجال ، وفى سبيل تغيير وضعها فى المجتمع بممارسة مهن الرجال . على حين يظل النساء اللائى فيهن تمتد الحياة وتثمر وأنضج من الرجل المستهتر الذى لا يمنح الحياة أية ثمرة والذى يبخس قيمة ما يحسب أنه يحب ، لأنه دعى مزهو بنفسه عجول » .

وليتذكر القارىء ما سبق أن قرره ريلكه من أن الأمومة والإخصاب الفيزيقى والفكرى أمور مشتركة بين الجنسين . ونتيجة للتقدم الفكرى والإجتماعى ، سيأتى يوم توجد فيه فتيات ونساء لا يدل اسمهن على مجرد جنس معارض للرجال ، ولكن على شىء ما يبعث بنفسه المرء على التفكير :

« . . لا فى مجرد حلية وتكملة . بل فى الحياة والوجود ، فى الوجود الإنسانى الأنثوى المثمر » .

وبذلك ستتغير تجربة الحب التى هى الآن حافلة بالأخطاء ، وتكتسب شكلا جديداً ، لتصير علاقة إنسان بآخر ، لا علاقة رجل بامرأة . وهذا الحب المغمور بالإنسانية الحانى العطوف اللطيف إلى ما لاحد للطفه الذى يربط بين إنسانين ويوثق صلتهما ويحررهما ، سيشبه هذا الحب الذى نمهد له بالكفاح والجهد ، الحب الذى ينحصر فى :

« . . أن نوعين من الوحدة يحمى أحدهما الآخر ، ويقترب منه ، ويحييه » .

وكل حب قد حدث من قبل لا يمكن أن يضيع :

« أعتقد أن الحب يبقى فى ذاكرتك بما له من قوة وسلطان ، لأنه كان أول أعماق خلوتك فى حياتك ، وأول عمل باطنى مارسته على حياتك » .

وقد كتب ريلكه رسالته الثامنة من « بورجباى » فى السويد ، حيث كان فى ضيافة « الين كى » وهى رد على رسالة من الشاعر الشاب يشكو فيها من حزن أصابه ولما ينقض أثره من نفسه . ويدور حديث ريلكه فى هذه الرسالة حول المعانى الإنسانية للأسى والوحدة وصلتهما بالحياة المثمرة وتجاربها . وسنقتصر على عرض ما يضيف جديداً إلى ما سبق أن أشرنا إليه من رسائله خاصاً بهذه المعانى . فالأسى طيب ما تأمل صاحبه فيه وأفاد منه . والضرر الخطير أن يحاول المرء خنق أحزانه باختلاطه بالناس ، كالمرض حين يعالج خطأ علاجاً سطحياً ، فإنه يختبىء فحسب ثم لا يلبث أن ينفجر أكثر خطراً مما كان فى البدء .

« ولو أتيح لنا أن نرى أبعد مما تصل إليه معارفنا ، وطريقاً صغيراً وراء الجهود التى نبذلها فى تنبؤاتنا ، فربما كنا نتحمل حزننا فى ثقة أعظم مما نتحمل بها مسراتنا ، لأن فى هذا الحزن تتمثل اللحظات التى يتسرب فيها إلى نفوسنا شىء جديد : شىء غير معلوم ، وتنمو مشاعرنا صامتة فى قلق حيى ، ويتأى من نفوسنا كل شىء ، ويقدم نوع من السكون ، ويقوم الشىء الجديد الذى لا يعرفه أحد صامتاً فى صميم نفوسنا » .

وحين تبتعد عنا الأشياء المألوفة ، نقف فى فترة انتقال حيث لا يمكن أن نظل واقفين . ولهذا السبب يمضى الحزن أيضاً ، بعد أن يكون الشىء الجديد قد تسرب إلى قلبنا ، ونزل فى أعمق حجراته ، وسرى فى دمنا بحيث يتيسر لنا أن شيئاً لم يحدث . .

« على حين أننا تغيرنا ، كما يتغير منزل طرقه ضيف جديد لا نستطيع أن نقول من الذى قدم . وقد لا نعرفه أبداً ، ولكن تدل أمارات كثيرة على أن المستقبل يتوغل فى ذات أنفسنا عن هذا الطريق » ، « والذى ندعوه مصيراً إنما ينمو من داخل الناس لا من خارجهم » : « وكثير من الناس لم

يتشربوا مصائرهم ، ولهذا السبب وحده لم ينقلوها إلى داخل نفوسهم حين كانوا يعيشونها » .

وواضح كل الوضوح أن الوحدة ليست فى الحقيقة أمراً يستطيع المرء أن يأخذه أو يدعه :

« نحن وحيدون ، ونخدع أنفسنا ، ونتصرف كما لوكنا غير ذلك . . ولكن كم يكون خيراً لنا لو اعتددنا بأننا كذلك . . ولاشك أنه سيعرونا الدوار حينئذ . . ومن يبتعد عن حجرته الخاصة ،ليجلس فوق قمة جبل شاهق ، يعروه شيء من هذا الدوار . فيحسب أنه سيسقط ، أو أنه سيرمى به فى الفضاء فى عنف ، أو أنه سينفجر ممزقاً فى آلاف من القطع » .

والأحاسيس والتصورات الفريدة التى تعرو المرء فى الوحدة تشبه تلك التى تعرو من اعتلى قمة الجبل ، ويجب علينا أن نتأمل فيها فى عزم وقوة إرادة . والخوف مما لا يشرح هو وحده الذى أفقر وجود الفرد ، وعوق العلاقات الإنسانية . .

« كأنها رفعت من مجرى نهر الإمكانيات الحيوية ، لتوضع فى بقعة موات من الشط لا يصلها شيء » .

وإذا شبهنا الوجود الإنسانى بحجرة كبيرة أو صغيرة ، بدا واضحاً أن أكثر الناس يقفون عند معرفة ركن ضيق من حجرة وجودهم ، مكان قريب من النافذة ، أو شريط ضيق من أرض الحجرة يترددون فيه ذهاباً وجيئة . وبهذا يتوافر لهم نوع من الأمان .

« على أن الشعور الخطير بفقد الأمان هو أكثر إنسانية ، كمثل هذا الشعور الذى يسوق السجناء فى قصص « ألان بو » إلى أن يتعمقوا فى التعرف على صور الحياة فى برجهم المفزع ، وألا يكونوا غرباء حيال ما فى مقامهم من رعب لا يمكن وصفه . « على أننا لسنا سجناء ، ولم تلق علينا مصايد أو شباك ، ولا ينبغى أن يخيفنا شيء أو يضايقنا . « وليس لدينا من سبب لفقد ثقتنا بعالمنا ، لأنه ليس ضدنا . فيه صنوف من الرعب ، ولكنه رعبنا ،

وفيه مهاو . ولكنها ملكنا ، وفيه مخاطر فى متناولنا . ولو رتبنا أمور حياتنا على حسب المبدأ الذى بمقتضاه علينا أن نتعلق دائماً بما هو صعب ، فإن ما يزال يبدو لنا أنه أكثر غرابة بالنسبة لنا ، يصبح هو ما يجب أن يكون أجدر بثقتنا ، ويصير أكثر وفاء لنا » .

وفى أساطير الشعوب البدائية كثير من صنوف التنين تتحول فى آخر الأساطير إلى أميرات ساحرة . .

« وربما تكون كل تنينات حياتنا أميرات لا تنتظر سوى أن ترانا على درجة من الجمـــال والشجاعة ، وربما يكون كل شىء مفزع فى أعمق حقيقة وجوده ليس سوى شىء يعوزه العون فهو ينشد منا المساعدة » .

ولماذا يريد المرء أن يغلق باب حياته فى وجه كل اضطراب أو ألم أو حزن ، مادام لا يعرف ماذا تفعل هذه الحالات به ؟ والمرض نفسه وسيلة بها يتحرر الجسم من مادة غريبة . .

« وفيك أنت — ياعزيزى مستر كابوس — كثير من الأشياء بسبيل أن تحدث ، فعليك أن تكون صبوراً كرجل مريض ، وعلى ثقة كأنك فى دور النقاهة ، إذ ربما كنت أنت المريض والناقه كليهما . وأكثر من ذلك أنك كذلك الطبيب الذى عليه أن يرعى نفسه . ولكن فى كل مرض أياماً كثيرة لا يستطيع فيها الطبيب أن يفعل شيئاً سوى الإنتظار : وهذا هو ما يجب عليك أن تفعله الآن قبل كل شىء ، فى حدود كونك طبيب نفسك » .

ثم يختم ريلكه رسالته بهذه العبارة الآسية العميقة :

« وإذا كان ثم شىء بعد ذلك على أن أقوله لك ، فهو أنه لا تعتقد أن هذا الذى يبحث عما يشد أزرك ، يحيا حياة مطمئنة بين كلمات بسيطة هادئة قد تطيب بها أحياناً . فحياته فيها كثير من الصعاب والأحزان ، تتجاوز كثيراً ما أنت فيه ، ولو كانت حياته على غير هـــذه الحال ، لما كان قط قادراً على أن يجد هذه الكلمات » .

والرسالة التاسعة قصيرة ، كتبها ريلكه فى اليوم الرابع من نوفمبر

عام ١٩٠٤ ، من المكان نفسه الذى كتب فيه رسالته السابقة . وفيها يختصر بعض النصائح التى شرحها فى رسائله السابقة ، وأوجزناها فيما سبق ، ثم يضيف بعض نصائح تخص الإنفعالات والشك . فالانفعالات طيبة ما أدت إلى استجمام النفس ، وتركتها ناهضة نشطة ، وهى سيئة إذا احتلت جانباً واحداً من الذات . وكل تفكير فى استعادة الطفولة ومواجهتها صواب وكل ترفع طيب إذا لم يصدر عن ثمل أو اضطراب ، ولكن عن متعة يمكن للمرء فيها أن يرى أعماق نفسه رؤية صافية . ويمكن أن يكون الشك صفة طيبة إذا وجهه المرء وجهة البناء ، ولم يقف عنده . . وحينئذ .

« سيأتى اليوم الذى يتحول فيه الشك من مقوض إلى عامل من خير عمالك — بل ربما يكون أمهر العمال فى بناء حياتك » .

والرسالة العاشرة والأخيرة كتبها ريلكه من باريس ، عام ١٩٠٨ . وفى تلك الفترة اتضح فيه تأثير « روردان » أكثر من قبل . فقد كتب رسالة أخرى فى ٢٩ ديسمبر عام ١٩٠٧ إلى « رودان » يدعوه فيها : عزيزه وصديقه الوحيد ، ومما قاله له .

« إنى لأصبح أكثر فأكثر قديراً على استخدام ذلك الصبر الطويل الذى علمتنى إياه بوصفك مثالا صلباً عنيداً ، له ذلك الصبر الذى لا يتلاءم والحياة العادية التى يبدو أنها توصينا بالتعجل . هو الذى يجعلنا على صلة بكل ما يتجاوزنا » .

وهاهو ذا ينتفع انتفاعاً محموداً بذلك الصبر ، إذ كان بسبيل تأليف قصته : « مذكرات مالت لوريدز بريج » وسبق أن أشرنا إليها .

وفى هذه الفترة كتب رسالته العاشرة إلى شاعرنا الشاب ، وفيها يهنئه بما ظفر به من هدوء وعزلة يهيئان له فرصة العمل والتأمل المثمر . . ويقول له :

« أرجو أن تدع هذه الوحدة الجليلة تؤثر فيك ولا تنفصل بعد عن حياتك ، هذه الوحدة فى كل شيء لديك هى التى تقدمك إلى التجربة

والعمل ، فتؤثر تأثيراً مجهولا حاسماً فى لطف ودأب ، على نحو ما يتحرك فينا ، دون انقطاع ، دم الأجداد ، ويختلط بدمنا ، ليصنع ذلك المخلوق الوحيد غير المتكرر الذى نكونه فى كل دور من أدوار حياتنا . وكل ماتحتاج إليه أن نكون محوطين بحالات تؤثر فينا ، وتضعنا من حين لحين تجاه الأشياء الطبيعية الكبيرة » .

وفى ختام رسالته الأخيرة هذه يقول له :

« وليس الفن كذلك سوى طريق للحياة ، وكيفما يحيا المرء يستطيع أن يهيء نفسه له بدون علم منه ، وفى كل ما هو حقيقى يكون المرء أقرب إليه وألصق جواراً له من كل المهن نصف الفنية وغير الحقيقية ، وهى التى يزعمون قرابتها لنوع من الفن فى حين أنها فى الحقيقة تكذيب لوجود كل فن ، وحرب عليه ، كما هى حال مهنة الصحافة فى مجموعها ، والنقد ، وثلاثة أرباع ما يسمى أدباً وما يراد له أن يسمى كذلك » .

وفى تلك الرسائل رأينا جانباً إنسانياً فريداً من رعاية ريلكه لمواهب هذا الشاعر الناشىء ، وفيها يتجلى كذلك كثير من القضايا التى شغلت ريلكه طول حياته . فهو ولوع بتحليل القلق . وعنده أن الخوف والرعب فى معناهما الميتافيزيقى أساسان جوهريان لأكثر المشاعر الإنسانية . وعنده أن كل ظاهرة تحتوى على سر عصى . ومحور اهتمامه يدور حول الحب والموت والبحث عن الله . وريلكه مرهف الحس تجاه الأشياء والطبيعة ، يحرص على الكشف عن حقيقة العالم الحسى ، وعن بؤس الحياة والخلود ، ولكنه حريص كذلك على الإفادة من الخلوة التى تحيل كل بؤس وأسى إلى معان إنسانية ، يحياها المرء ، ويحاول أن يحبها ، ليحيا فيها حياته الباطنة المثمرة . وهو يعارض الإنسياق وراء العاطفة على نحو ما يفعل الرومانتيكيون بالرجوع إلى التجربة الشعرية التى هى نوع من الحساسية تتحول إلى حياة إنسانية حقيقية من لحـــم ودم :

فليست الأشعار عواطف ، ولكنها تجارب . . ولكى يكتب المرء بيتاً واحداً عليه أن يكون قد رأى كثيراً من المدن والناس والأشياء . .

وحين تصير ذكرياتنا لحماً ونظرة وحركة ، وحين تصير مستعصية على التحديد والتسمية ، وتصبح لا تتميز فى شىء عن ذات أنفسنا . حينذاك فحسب يمكن أن تنتج عنها أول كلمة من بيت شعرى فى ساعة فريدة » .

ومن ثم تبدأ أصالة الشاعر ،وتفرده فى فنه ،على أن يلبى فى ذلك كله حاجة ملحة للكتابة منبعثة من ذات نفسه ، لا يتصور أنه يستطيع أن يحيا بدونها . وواضح أن هذا المسلك الشعرى أبعد ما يكون كذلك من الواقعية التى هى ألصق بالقصة والمسرحية من الشعر الغنائى الذى يتحدث عنه ريلكه ، ولكن عالم ريلكه ليس مغلقاً دون التجربة والحقيقة فى أعمق ما يستطيع الإنسان أن يعرف . وقد رأينا كيف حرص ريلكه على تزويد نفسه بثقافة رحيبة فى الآداب واللغات والعلوم . وعلى أساس من هذه الحقيقة الإنسانية الفنية يقرر ريلكه أن الفن جهـد وشعور عميق وخلوة طاهرة تصلنا بالمعانى الإنسانية الكبرى ، وأنه طريق من طرق الحياة ، بل هو الحياة نفسها فى صورتها المثـلى .

إلى مسافرة

هذا الديوان (١) رحلة وجدانية يقوم بها الشاعر ليتجاوز قيود الواقع الراكد المحدود إلى آماد الآفاق الفسيحة الحافلة من عوالم الطموح وإثراء الوجود. وليست هذه الرحلة – مع ذلك – نفياً من الشاعر لذات نفسه فى خارج نطاق عوالم الناس، وليست كذلك رحلة غيبية لينعم بها روحياً فى العالم الميتافيزيقى، كما أنها ليست إحلالا لمثاله فى غير بلده أو عصره على نحو ما حلم بعض الشعراء من قبل. ذلك أن الشاعر يبدأ رحلته من واقعه النفسى لينطلق من هـذا الواقع إلى ما يقود إليه من أبعـاد يستعيض بها عما يئوده من المشاعر الطموحة المستوفزة السوارة. فالانطلاقة صدى أصيل للإحساس بنوع من الاستلاب والاغتراب بالمشاعر فى زحمة الناس، يتميز الشاعر من بينهم بنوع وجدانه: فمنهم من ألفوا الحياة وتقبلوها كما هى يضنون بها ويخافون عليها. وهؤلاء سجناء الآفاق المحدودة والعيش الناعم المكرور، وليس الشاعر من هؤلاء، ولا يصلحون أن يكونوا هم من بين أقرانه. ومن الناس كذلك من يستبد بهم الحنين إلى غير خلاقهم فى إبهام وغموض يدفع إليهما الملال. وهذا الحنين هين، كذلك الذى يعترى نزلاء المستشفيات، يحسب كل منهم أن ينال برءه حين يغير مكان سريره. وليس وراء نقلته غاية. وكل أولئك لا يعرفون للحياة قيمة تصان.

إنما يرحل الشاعر لما يتجاوز مجرد الرغبة فى الرحلة، يرحل إلى ضرب من جنة ضائعة يحلم بها الشاعر فى تجارب عينية محددة، وتظل تشف عن الحنين القلق الواله إلى ما يتجاوز إطارها ومادتها. ففى القصيدة الأولى، مثلا وعنوانها: «أغنية مسافرة» نرى أن حياته هى المهاجرة:

---

(١) «إلى مسافرة»: ديوان الشاعر فاروق شوشه (القاهرة – يناير ١٩٦٦).

ولا انتهت إلى كليْمة تضيءُ فى الضباب.

حياتىَ المهُاجِرة . .

وهذا « الشيء الذى يولد » وهو عنوان قصيدته الثالثة ، ليس مجرد الحب ، بل الأمل فى الغد ، يبعث إليه القلق الذى يستولى على حاضر الشاعر ، وبه ينشد ميلاده الجديد ، رهيباً مرتقباً مهيباً ، يهيم بالحنين إليه ، وكأنما يخشى فجأة لقائه :

. . . ويارُبّما

تسرّب شيءٌ ، وراء الغد . .

أ أنت ؟

أ أنت الذى أرقبُ ؟

أ أنت الذى أرّقَ المقُلتينِ .

لكى يُسفرَ الأفقُ الغيْهبُ ؟

رويْدك .

إنى ألوك الحنين . . وأستعذب .

عرفتك من خفقة فى البعيد . .

وأخرى بجنبيَ لاتكذبُ . .

وهكذا ينطلق الشاعر — كما فى البيت الأخير — من خفقة قلبه نحو خفقة « البعيد » من واقعه إلى حلمه الذى علق به ميلاده :

عرفتُكَ من دفقة كالحياةِ

تصبُّ الحياةَ ولا تنضبُ

فيا فرحي أنْتَ ، يامولدى .

. . . .

سأدعوكَ توْأمَ نفسى

و أفسحُ من غَوْرِ قلبي وِسادا . .

وهذه الإنطلاقة من الواقع نحو « البعيد » غير محصورة . فهو بها ينشد تجاوز الواقع فى رغبة عارمة دائبة نحو نوع من السعادة والتحرر معاً . . نرى جلوة طلابها فى صوره الشعرية وتجاربه . فعالم الجادة فى الرحلة الوجدانية واضحة . ولكن نعيم القرار فى آخر الجادة يغوص فى إيحاءات غموض تتعلق به النفس الطموح العطشى إلى شىء لا تدرى على وجه التحديد ما هو ، غير أنه فى « البعيد » :

واتّسعَ الحلمُ و أورْقَ المكان

ودوّت الأجراسُ فى البعيد

وطرقة وطرقتان

شئْ بأعماق يدقُّ من جديد

وهذا « الشىء » يدفع افتقاده الملح إلى أسى القلق عليه ، وخشية انقضاء أماراته ، حين تتمثل فى المسرات الغابرة :

كما يتسللُ حزنُ المساء

وترتجفُ الفكرةُ العابرة

ويسقط شئُ ثقيلُ الخطى

يُقيِّدُ فَرْحتَنا الغامرة

وتمتد من خلف أيامنا .
رؤىً غائماتُ الأسى والحنين
وأطيافُ ليلٍ بعيدِ القرارِ
حكاياتُه رسَبَتْ فى الجبينَ . .

وهو « شيء غامض » يستكين فى الصدر فى قصيدة : « قطرتا سلام » مثار توجس لا يأس ، تحمله شعاعة فى « البعيد » .

وهذا « الشيء » الغامض المنشود المتوقع فى « البعيد » محله الشاعر دائماً فى المستقبل ، لا فى الماضى ، فرحلته إلى الأمام ، لا يستدبر فيها الحاضر . فهو شيء قادم « كأنه صباح » كما فى قصيدة « الصمت » وكما يرى الشاعر رؤى هذا المنشود الغامض فى صور كثيرة كذلك . محلها فى إطارها العينى من قصيدة « تائه على الخليج » حيث تبدو وراء الرؤية العينية المحددة المقصودة معان تقع موقعها النفسى العميق باتساقها مع نوع التجارب فى مجموعها .

ونستطيع — برغم ذلك — أن نتبين بعض معالم هدف الشاعر من رحلته . فهى السعادة والتحرر ، فى معناهما المدنى الذاتى والإجتماعى . فالسعادة إطارها العام براءة مثل براءة الطفولة . يلتقى بها الشاعر مع نفسه فى اغترابه إلى «البعيد» العزيز المنال كأنه المحال . يتجاوز الظفر بحبيب أو إرضاء عاطفة :

نُحبُّ وتنأى مسافاتنا   وتجمعنا الرغبةُ اللافحة
ونطفو على غيمة كالأثير   تُهدّمها الرغبةُ الجامحة
وتفجؤنا لحظةٌ كالمحالِ   وشيءٌ ندىٌّ كوجهِ الطفولة

ويتسع هذا الشعور الملح بالحاجة إلى قرار ومرفأ ، لا مجرد كسب ذاتى لشخصين ، إذ الحب إنسانى وحاجة كل المجهودين التائهين فى زحمة هذا العيش ، حين يخاطبه :

فلم يعدْ لنا سواكَ . . لم يعُدْ لنا
من أجلِ كلِّ المتعبينَ فى الظلام
والظامئين مثلنا .
لقطرتينْ . . من سلام .

وتتداح الدائرة وتتسع فيصير هذا الحنين ولها بوجدان اجتماعي واضح الغاية يحدث به الشاعر نفسه حديث المتوجس الآسى القلق من أجل من لا يعبرون طريقهم الوعر نحو الشيء البعيد فى ديار المثال :

مَنْ لى بمن يستوقف الحائرين
يوما إذا ضلُّوا فلم يعبروا

. . . .

من لى بمن يفضح زيف الحنين
إلى ديارٍ فى المدى تخطر
لمَّا نسينا أنّنا عائدون
وأنّ يوما قادما يثأر . .

ويتهدد هذه الغاية برود الجلوة ، جلوة الحماسة وتوزع الخواطر من حولها . ويرمز الشاعر لهذه الوحشة وهذا الإستلاب بالعرى والشتاء والريح العاصف والظلال الخرساء والسماء الرمادية . . تتراءى من ثنايا التجارب والصور المبثوثة . نكتفى بالإحالة إليها . ويطول بنا الإستشهاد لها . ويلوح الأمل فى سماء المثال المنقبة بالغيوم وعلى مدى البصر ، نجم الميلاد :

عينى على نجم بآخر السماء

فى هدأةٍ السكونِ جاس برهةً وغاب .
لو يستطيع مدَّ لى شعاعتين
وأغرق العيون بالضياء
لو أستطيعُ ، لو خطوت خطوتين .
إذنْ لبددتَّ خطاى قبضة السحاب .
وفرَّ من أصابعى السراب .

وليست الرحلة إليه معبدة إذ يخوضها الشاعر بين متاهات شتات الوعى ، حيث فقد الكلام وظيفته . ولم تعد له طاقة توثيق الصلات فقد قامت الحواجز بدور الوقر فى المسامع . وصارت الألفاظ رفات :

أجناسُنا شتَّى . . حديثُنا شتَاتْ
لن يسمع الذى تقولُ من سَمِعْتَهُ يقول.
فاللفظة الوعاءُ أصبحت رفات . .
فبارِكِ الجميعَ ، بارِكِ النعيبَ والهديل
وغنِّهم . . بكاؤكَ اليتيمُ أغنيات .

وصارت شلالات الألفاظ صمتاً وصار الصمت صاحب الدلالة ، فاضحاً . صار إرهاقاً وعزلة وهجراً . لأنه صمت دون الحقيقة . يدرك مرماه الرهيب من يستشف من ورائه حقيقته . إذ هو صمت الجدران والقيود المعنوية وحواجز الوعى المغلق :

الصمتُ فى الطريق قيَّد الشفاه والعيون
تصدُّنا الأحزانُ والجدران والسكون

وكل شيء واجفٌ كأنَّهُ يموت

حتى غرامنا صموت .

وكم لحظ كبار كتاب العالم أثر هذه العزلة فى خلوات النفوس إذ تقوم حواجز دون صلات هذه النفوس بعضها ببعض وتراسل مشاعرها الإنسانية ، وبخاصة فى القرن العشرين . وهذا جحيم الواقع نجوبه كأننا مسافرون بوعينا ويقفنا الوعى على إدراكه . فنى أخضعناه للفكر تولد الأمــل فى تذليل الصعاب أمام الوعى الإنسانى الجديد المرتقب ، بعد أن يجوس إليه رحلة الجحيم أو رحلة العار :

سنفسحُ من مآقينا . . ومن أكبادنا سلوى

ونضفى من ظلال الموتِ من جدرانه مثوى

لعلّ الموت يُرجعنا إلى شيء نسيناه .

عبرنا برزَخ الموتى . . وطعْمَ الموتِ ذقناه

ومن آثارِهِ الحمقى حَمْلنَا ما حملناه .

وجئنا كم على يدنا بقايا رحلةٍ للعار

وألقينا إلى النيران شيئًا لاهثا كالنار

وصورة الحب الإنسانى أو الحلم ، مرآة النزعة الإنسانية فى غدها ، إنما ينحصر فى طفولة القلب ،فى صور البراءة الأولى حين كانت السعادة غامرة ، ولكنها غير واعية وتستعصى على التعليل حين كان الوجود كله طريفاً غضاً حتى أبسط مظاهره وأهون مباذله . إذ تبدو تلك المظاهر بجدتها فى أنظار الطفولة ثمينة تحمل فى نفسها غايتها :

منذ أعوامٍ غريبات سحيقة . .

كان شيءٌ ملءُ عينينا صغيرٌ ووديع

هامسٌ يلمس فى الدنيا طريقه
وعلى كفَّيْه أحلامٌ وزهرٌ وشموع .
نحنُ صوَّرْناهُ من أوهامنا
وحملناه على أهدابنا ..
طفْلَ دنيانا البديع ..

فصورة هذه السعادة الطفلة ماثلة كرويا فى بقايا بصدره من حلم الأطفال فى ليلة عيد ، أثارات سعيدة هى أشياء ماتت فى صورتها الأولى غير الواعية . ولكنها ما زالت تريد أن تطفو فى أعمق أخاديد الروح إلى سطح الواقع بعد أن تتمثل أملا واعياً ، نجماً فى آفاق السماء الخضراء تنطلق إليه الأرواح بعد أن تتحلل الأرواح من القيود التى تجذبها إلى الأدنى . حيث تظل المدينة مرة « سوداء تعشش فى الصبح » وحيث وحل الوجود من الدموع وحيث اللزوجة لزوجة بلا عرق . ويتخذ الشاعر إطار هذا الواقع مدينة دمشق :

لا شىء فى دمشق
إلا انتظارٌ وقلق
و أغنياتٌ لم تزل على الشفاه تختنق
وجبهةٌ شمَّاءُ تمضى لا تقول أين
رخامُها أضاء واحترق
مدينتى التى تغيب فى لزوجة بلا عرق ..
عاريةً كعانسٍ تحلمُ بالشباب
لا عار فى دمشق .
العارُ فى صمت العيونِ قد غرق .

وسبق أن أشرنا إلى المجاعة العار ، وأنه الوعى بالإستلاب والوحشة . وهذا الوعى أول مرحلة على الطريق فى رحلة الجحيم . لابد أن تتعمق . ليطول سماء الأمل . ويتطلع إلى نجمه . على نحو ما استشهدنا من قبل من الديوان .

فمن ثنايا أصداء النفس المستلبة ووعيها المشبوب يرحل الشاعر بوجدانه إلى الأعلى الذى لانجد معالمه فى سوى التحرر من أوشاب واقع يضيق المرء به . وسماء براءة الحلم الوادع لجنة الطفولة . مرت حلماً غير مدرك . ولكن ينشده الشاعر واعياً أمامه . لا خلفه . ذلك أن الشاعر يفر من الماضى . فلا نعيم فى جحيم الذاكرة أو الذكريات الخصيبة ، وهو إنما يفتش عن الحلم لا عن التذكار المضنى المطوى بالنسيان :

أتينا بابَكُم يا أهْلَنا الأَحباب جئناكم
فهل فى أرضكم عن حلمنا المخبوء أخبار ؟
طَرقْنا لم نجدْ صوتًا ولا ضوءًا ولا نأْمة
وحين تحشرج الصبرُ الطويلُ وغاضتِ البسمة
تقلَّص فى جوانحنا هوى مُضْنى وتذكارُ
وفاضت من محاجِرنا رُؤى لَهْفَى و أسرارُ

والشاعر يشكو أن يصير الماضى ذكرى مطفأة ، أو مجرد تأساء ، أو ملاذ هرب ونسيان . فالماضى جذوة يجب أن تمد ثورة الحاضر ، فى الطريق إلى إشراقة المستقبل . ونشف نفسياً عن هذه الخواطر وقفة الشاعر : وقفة تائه على الخليج ، طريق بحرى مسدود . يوحى فيه المظهر بركود العزم . وتركن السفن إلى نوم يتمثل فى غفلة صدى خافت كاللهاث ، صمت حزين حيث تتعمق به مشاعر اغتراب السفن فى ركود الملال والضجر ، ومن ثم يهيب الشاعر بالركب فى رحلته الوجدانية :

ياعابرين متاهة النسيانِ من خلْف الليالْ
ياراكضين مع الشعاب مُضرَّجين بلا ملال
الهاربين إذا رؤى الماضى تمطَّتْ فى العيون
أَنا بعضُ رحلكمو على ظَهْرِ السَّفين . .

ويتحدد مدى هذا المسير نحو الغد بمعالم واقع أكثر عينية فى رسالة فدائى إلى صديقته :

الكونُ مخاضٌ تزخر فيه الرغبة
بحنينٍ لغدِ آخر . .
شوقٍ لحياةٍ ممدودة
وأنا ورفاقى ننتظر الطلقة .
حتى تزحف . .

ويتراءى الميلاد الجديد كذلك فى وجدان الشاعر العربى حين يقرب نجم أمل العروبة بثورة بغداد :

ياصوْتاً ترفعه بغداد
فتعود ليالى الميلاد
ياصوت الميلاد الأَخضر
تطلقه بغداد الثورة
مازالت أَرض الأَسطورة .

وفى رثاء الشاعر الجديد الطابع لشهيد الكلمة فى قصيدة : « شهيد الكلمة »

رمز ثورة لبنان ؛ يلمح الشاعر كذلك الميلاد الجديد . الذى يتحقق بالحب فى رحابه الفسيحة الإنسانية الثائرة الجامعة :

وكما تولدُ فى قلب العراء الأمنية

ثم تنمو

فإذا الحبُّ جناح

وإذا الاصرار قلب

والبطولات ذراع

وكما يولدُ بعض الناس ميلاداً جديداً . .

وُلدت قصةُ ثائر . .

ألم نقل إن ومضات الخواطر وإشراقات الطاقة الفنية ، وإيحاءات الصور ، ودلالاتها على شبوب المشاعر من ذاتية مدنية واجتماعية إنما يعبر فيها الشاعر عالم الواقع النفسى ليتجاوزه فى رحلته الوجدانية . يحيله حلما ونجما يتطلع إليه ليسمو إليه . أو يهيب بالعزائم أن تستنزله . والفردوس المنشود : يرى الشاعر صورته المترجحة المحمومة فى بقايا جنة الطفولة المفقودة . يريد الشاعر أن يظفر بها من جديد واعية — بعد أن كانت فى الطفولة غير واعية — يريدها فى المستقبل الآمل رحيبة الآفاق تحتضن العروبة وأهلها . وللإنسانية جميعاً ، ونحسب أن الشاعر فى سبيل الإيحاء بهذه الرحلة الوجدانية سمى هذه المجموعة من قصائده : « إلى مسافرة » وبدأها بقصيدة : « أغنية مسافرة » ، ولم نرى فى التجارب جميعاً نوع الحب ، ولا صورة الحبيبة ، بقدر ما وقفنا على خفقات الوجدان المجهود المثقل الدائب المستوحش المستلب ، ينوء ولكنه لا يكل ، ويرتاب ولكنه لا ييأس . وينزل إلى دركات الواقع ليصعد ، ويرى النجم فى أعقاب الليل وإن حلكت جنباته واضطربت مشاعله على عصف الريح . فالشاعر يعانى واقعه ليصعد على حطام مثاليته . فلا هرب ولا استدبار . وهذا ما يفرق بين تنصل الرومانتيكى فى أحلامه وبين مواجهة الواقع النفسى

ومعاناته كما هو لدى الرمزيين أو ذوى الوجدانات الاجتماعية الإنسانية على حسب ما يهديهم إليه صدقهم فنياً وواقعياً فيما بينهم وبين أنفسهم .

وإلى أمثال الشاعر — من يجوبون بفكرهم الواقع ليسموا عليه — يتوجه « بودلير » فى قصيدة له عنوانها : « الرحلة » نهدى إلى المؤلف منها هذه الأبيات :

« أيها المسافرون المثيرو الدَّهش : أيةُ حكايا نبيلة . .
نقرأُ فى عيونِكم العميقة كالبحار
أَرونُا علب ذكرياتكم الثرية .
حُلىَّ الأَعاجيب المصوغة من النجوم والأثير .
نريدُ أن نسافر بلا بخار ولا شراع .
فدعوا ذكرياتكم فى أُطرها من الآفاق
تنسمُ على أفكارنا المحدودة كالأَستار . .
لتغمر بالبهجة مضيقَ سجوننا .
وقولوا : ماذا رأيتم ؟ . .

ولم أرد إلا مصاحبة القارئ فى هذه الرحلة الوجدانية ، ليقف على أصالة تجاربها ووحدة دلالاتها فى دقتها . وحسبه أمارة على الجهد الفنى ما سقت من شواهد على ما قلت . أما التحليل الفنى للصور ، وأما موسيقى الديوان واتساقها مع التجارب ومدى ما وفق فيه الشاعر فى صنوف تجاربه على اختلافها فلا أخوض فيها الآن . وحسبى أن أشيد بالجهد الفنى وأصالة الصور ، وعمق لاتجاهات فى أكثر تجارب هذا الديوان الطريف الأصيل .

الفجر آت

الديوان (١) تصوير لمأساة الشاعر ومشاعره فى خارج وطنه الصغير ، ما بين ماض وطنى حافل مشبوب وحاضر حائر مترقب ، ومستقبل طموح لوطنه والوطن العربى الكبير ، مؤمنا أن عليه واجباً فى تصويرها يعادله الواجب الوطنى فى تكريس جهوده لها ، وأن عليه أن يجلوها فى وضوح يوقظ الوعى ويزلزله ، دون أن يمس مناطق اللاشعور الرمزية :

ينهلُ شِعرى من دمى كلما   أعوزه المدادُ فى الرَّكْبِ
جَبلْتُ هذا الشعرَ من خافقى   من شامخ يهزأُ بالصلب
يسخر بالطاغوت فى مجده   لأنه يؤمن بالشعبِ

وفى هذه الغاية الفنية مجد يحرص عليه الشاعر حرصه على بناء المجد الوطنى

المجدُ أنْ تحيا الذى كتبت
يمُناك فى صَبْر وفى جَلد
والباذلون دمًا لما كتبوا
شعلٌ تنير مدارك الأبد

فالشاعر يومن بالصدق الفنى والواقعى ، ويعيش تجاربه ، ويعانيها فى واقعه .

والقصائد فى مجموعها تدور حول تجارب رهيبة قلما تحفل بها الحيوات

---

(١) الفجر آت : ديوان الشاعر العراقى هلال ناجى

الكثيرة ، يحكيها الشاعر طوراً فى أساطير يخلقها ، لها طابع القصص وضراوة الواقع المروع مثل « أقصوصة كف مملودة » (الديوان ص ٤٥) ومثل قصيدته « حسين فى ليلة العيد » التى يقول فيها :

« كالسنونو فقد العش الظليلا — كالأقاحى حرمتها ماء وظلا وأصيلا — كالأغانى بكت العازف لما قيل غيلا — كالضحى إذ ضيع النور الجميلا — كان يبدو لى « حسين » ليلة العيد الصغير .

ورداء لم يجدد — وعلى البيت من الحزن طيوف لم تبدد — وعلى مقلة أمه — ألف دمعة — وأبوه .. كسرت يمناه فى المنفى الأخير .

أخته تسأله أين أبونا ياحسين ؟ فيجيب — وهو دون الرابعة — برغم أدمت رؤاه الفاجعة — والدي فى السجن .. فى السجن الكبير — فى الفيافى السود فى قيظ الهجير — جزع الظالم من إيمانه الصلب — فألقاه بمنفى .

ياصديقى وحسين ليلة العيد حزين — ليس فى سرواله شئ جديد — ليس فى أردانه عطر وليد — والنقود قاتل الله النقود — ضلت الدرب لأيدى الصامدين .

ياصديقى أنت لم ترصد دموعا تنحدر — من جفون لحسين — فوق رفات اللجين — لترى لوعة شعبى فى العيون النرجسية — فى الشفاه القرمزية مثل عمز الورد — نشوى عربية — ياصديقى .

ومثل قصيدته الرائعة « بطاقة عيد إلى أختى — الديوان ص ٤١ » :

كصلاة من عبير — مثل رشات العطور — مثلما النجمة فى الظلمة توى وتنير — مثل رف من سنونو جاء من خلف بحور — هذه الأحرف فى الشوق صلاة من عبير — وهى فى العيد بطاقة — تتحرق — تتشوق — للقاء الأهل والأطفال — أواه — وتقلق — ياأختى — هذه الأحرف لو تدرى اشتياق اللقاء — وهى نبع من صفاء — وهى دفقات محبة — فإذا ما لمحت عيناك حرفا

لا يبين — فتأكد — أن دمعه — لحروف الشوق أصباها الحنين — فاتحمت فى عبير الحرف وانداحت كموجة .

يا أختي إن يسأل الأطفال عنى — قل لهم : إنى مسافر — سأعود — عندما يأتى الربيع — موعد والزهر والأكمام والعطر الوديع — فإذا مر الربيع وعلى الأفق ضباب ودخان — وتخلفت هناك — وقرأت القلق المشبوب حباً — فى العيون الحلوة السود الحبيبة — قل لهم : إنى مسافر — سأعود — عندما يأتى الشتاء — فيطيب السمر — زادنا النار وحب الكستناء — وحشايا ثمر البلوط فى الليل الطويل — وأحاديث الصغار الممتعة — عن أقاصيص « أبى زيد الهلالى » يا أختى .

وإذا ما حل عيد — وأنا محض خيال فى البعيد — قل لهم : إنى رتحلت — لألملم — أنجم الليل وأسهم — فى انبثاق الفجر فى ليل العروبة .

وإذا طال ارتحالى وغيابى — وعلى أوجه أطفالى الصغار — لاح يتم — رسمته أعين لم تعرف الذلة يوما — لا تدع أدمعهم تلثم تربا — فالدموع الغاليات — هى كالأنجم مثواها السماء — ارشف الأدمع عنى بشفاهك — فهى بعض الأمنيات فى اغترابى — ثم قبل .. قبل الاطفال عنى يا أختى .

وطوراً يخوض الشاعر هذه التجارب مباشرة فى مناسبات وذكريات وطنية كقصيدة « عبدالوهاب — ص ٢١ » ، والصامدون — ص ٧١ ، العدل فى الورق — ص ٧٤ ، والأخيرة استوحاها الشاعر عندما وقف فى قاعة المرافعات فى محكمة العدل الدولية فى لاهاى وسمع الدليل يشير بيده إلى موضع فى القاعة ويقول : هنا وقف مصدق وترافع وكسب قضية نفط بلاده ، يقول فى آخرها :

مرّت بخاطرىَ الرؤى رفّافةً
فعجبت كيف تقلّب الأقدار
هدم الطغاة ملاذه فأجابهم
وعلى الجبين توقدٌ مــوار

بيّ بأكباد الجموع أقمتُهُ

لا النار تدركه ولا استعمار

الفارس المذخور يمضغُ قيدَهُ

ياضِحكةَ الأقدارِ حين تدار

ويقهقه الظلم المبير

بل أنت فى وهم مثير

القيد للشعب الصغير

والسجن للرجل الكبير

والعدل فى الورق الاثير

وتبلغ القصائد مدى بعيدا فى الجودة حين تثور عواطف الشاعر حافلة بمشاعر الأسرة والولد والنأى عن الأهل فيقول فى قصيدته « رسالة إلى ابنتى » :

أنا يابنيــة مُتعبٌ — أضوى البعــادُ هدير لحنى

عينى على الفلــذات لا — أسطيعُ أحضنُها بعينى

أبُنيّتى عــاد الرقــادُ — مُنابــذًا قــلبى وجفنى

وغدوتُ كالشِّلْوِ الطريحِ — يتــوه فى الظلماتُ ظنى

الله يعــلم أنــنى — كالطوْدِ للــزمن المُعنىْ

لــولا صغــارٌ لم أزل — أضْنَى لبعدهم وأُضْنى

يا ناعمين بموْطــنى — أوّاهُ من فــرط التجــنى

أيُــلامُ ربّ المــكرمات — وقــد نبــا سيف التمنى

علَّمْتهم ضربَ الحديد فضاع فى اللاهين فنى
وتنكرت زُمَرُ الضبـاع لضاربٍ فى كُلِّ مَتْنِ
أبنيَّ طلعَ الصبـاحُ وغابت النجماتُ عنى
ورؤاكم حتَّى الـرؤى فـرَّتْ مع الظلماتِ منى

وتكتسب هذه العواطف الذاتية فى مساقها من واقع حياة الشاعر جلالا يسمو بها عن لوعات الحب المألوفة ، لأننا نشعر أن حبه لأهله ووطنه مأساة من داخل المأساة الكبرى ، يشف فيها الحب الصغير عن الحب الكبير . وفى كلتا الحالتين تنهل عاطفته من حرمانها رياً خصباً فهو من ناحية يتغنى بآلام رفاقه فى الكفاح غناء الريح إلى القلاع تحفل بها لتدفعها فى طموح إلى المرفأ الأمين ومن جهة أخرى يعبر عن التياعه فى غربته بعيداً عن الأهل والرفاق . والمأساة الخاصة والعامة تدعم كلتاهما الأخرى . ومن ثم نحس بجلال التجارب فى طبيعتها ومن داخلها ، حتى فى قالبها التقليدى الرصين مثل قوله :

ولكنْ أبت مِنِّى الرضوخَ لظـالمٍ
طبائعُ جَشَّمْنَ الطغـاةَ المصاعبا
ويـأبى ضميرى أن يـذلَّ لمعشرٍ
شَرَوْا عَرَضَ الدنيا وباعوا المذاهبا
مذاهبُ للأحرارِ كالنور فى الدجى
يُخيل غياباتِ الليالى كواكبـا

ثم نحس بحدة الشعور من خلال هذه المعانى التليدة ، فالمذهب الفكرى مبدأ وعقيدة لايشرى بمنصب ، ولا يهدهد صاحبه باغراء .

والديوان كله إيمان بالوطن وإيمان بالعروبة ، وعاطفة فياضة مرهفة تجاه الأحداث ، دون أن تيأس أو تستسلم ، بل تفيض حيوية وتفاؤلا وثقة

بالمستقبل مهما كان مليئا بالثنايا والعقبات . ويتجلى هذا التفاؤل فى الأسى والأمل ، وفى الشعور بجمال الطبيعة التى يستملى منها صوره ، ويسوقها فى أحلك الأحداث ، ويمعن فيها حتى لتتراءى فيها رتابة فى خلال القصائد المختلفة ، وهذه الرتابة لوحظت لدى شعراء كبار مثل طاغور وهيجو ، ولكنها ذات دلالة على الشعور الجياش بجمال الطبيعة وعلى عزيمة تتراءى مبتسمة فى ملمات الكوارث ، تستعذب أريج الماضى وترى أشعة الفجر ، فجر المستقبل من دجناته وذلك من خلال توالى صور الزهور والعبير والروض والليل والنجوم والفجر والنور والظلام الكثيرة المنبثة حتى فى قصائد الرثاء :

فى عبقِ الزهـر أَحاديثُنـا   يشتاقُ لو يلثمها الفلُ
فَجرٌ سخيُّ النَّبْعِ من عطرها   كدفقةِ الأَطياب ينهلُّ
همساتنا تنسابُ فى ليلنـا   فتبسمُ الأَنجمُ والليْلُ
فللغديرِ العَذْبِ أُهْزوجةٌ   وللندى ما خلَّف النَّخْلُ
وأنتَ يا وَهَّابُ فى ليلنا   طلائعٌ للفجرِ أوطَـلُّ

* * *

كَنْتَ كمن يزرع أَرياضَنَا   بالأَملِ المعشب بالحبِّ
وحين غيبت كنجم هوى   صرت نشيدا فى فم الشعبِ
فيا رفيقَ الفكر قد نلتقى   فى نجمةٍ من عالم رحبِ
الموت لن يُرهَب أمثالنـا   فالقمَّةُ الشماءُ فى الركب
والجبلُ الشامخ فى مجـده   ينهل من إيماننا الصُلْبِ
كنت وكنا فى الدجى نحلم   لكن سَقَيْنا المجدَ فى الدرب

وقد طغت هذه الصور البهيجة المتفائلة على البعد الإجتماعى للقصائد ، مثلا قصيدته فى بغداد . بغداد فيها قبلة من شذى وكعبة من سنى وبلسم

جراح والفجر والليل ومناظر الطبيعة فيها والأزهار والمطر والسحاب « الديوان ص ١٧ » ولكن الشعب ومشاعره ، والتاريخ وجلاله ، والإحساس بأعماق الأحداث أو صنوف الوعي بها تكاد تكون غائبة في الصورة الكلية للتجربة . انظر كذلك قصيدته « عروبتي — ص ٢٤ » فيها الشعب صلد يغني في فرح ، ويؤمن بالرخاء ، مما يجعل الخواطر تطفو على سطح التاريخ .

وعلى الرغم من أن الأستاذ هلال ناجي ينفر من الرمزية مذهبا ومبدأ ففي قصائده بعض صور إيحائية غنيت بها القصائد وازدادت عمقا مثل قوله :

ومضى يفترش الأرضَ ومِن مَدْمعِ الليل يصوغُ النَّجْمَ فَجرا

وكقوله :

ياسائرين مواكبا والفجرُ مُنتحر غريق

ثم وسيلة تجسيم التجريدات وهي وسيلة رمزية كقوله :

لينحر الضياء من جديد ، وقوله : القنبل يطمس صرخاته ، وتضيع الصرخات الطفلة . وكذا هذه الصورة الإيحائية العميقة في مقابلة الظاهر الحسي بالأعماق النفسية الجياشة كالبحر على أثر رؤية الدمعة تطمس الحرف وهي امارة حية للعاطفة الباطنة : « فإذا ما لمحت عيناك حرفا لا يبين » .

فتأكد أن دمعة — لحروف الشوق أصباها الحنين — فاستجمت في عبير الحرف وانداحت كموجة .

وكذا تراسل الحواس في هذه الصور : النور مات على الطريق ، الأمل المعشب بالحب ، وهي وسيلة رمزية أيضاً .

والديوان بعد ذلك جديد في جوهره وفي نوع المشاعر التي يصورها وفي أصالة شاعره ، وهو يضيف جديداً إلى التراث الشعري الحديث ، في نوع التجارب التي يعانيها الشرق العربي وفي صنوف من تصوير للتضحيات وللأزمات الوعي من مخلفات الماضي التي تعترض التقدم الثوري الجارف في سبيل إشادة صرح العروبة الكبير .

الأرغُـــن

نعد ديوان (١) الأستاذ حسين عفيف فتحاً جديداً فى الأدب العربى ، إذ هو ضرب من الشعر العربى الحر ، غير المقيد بقافية أو وزن فى معناهما التقليدى . وقد سبق فيه الشاعر إلى نوع من التجديد فى الشعر قد يكون النقد العربى — بعد — غير مهيأ لاستقباله ، خاصة والمعركة بين ما سموه الشعر الجديد والقديم لما تخف حدتها بين فريقى النقد المتصارعين ، فى حين أن هذا الشعر الجديد — موضوع الصراع — لم يزد على أن أخل بالموسيقى التقليدية فيما يخص الوزن ، أى مجموع التفعيلات فى البحور الموروثة ، واحتفظ فى الوقت نفسه بالإيقاع التقليدى ، أى وحدة الوزن ، وهى التفعيلة ، فما بالنا بهذا الضرب من الشعر فى ديوان الأستاذ : حسين عفيف ، وهو لا يتقيد بما عهدناه فى الشعر من وزن أو إيقاع ، ولا يتخذ أساسا لإيقاعاته التفعيلية الموروثة أو الإيقاع المأثور ؟ !

ولعل الأستاذ حسين عفيف قداستجاب فى ديوانه لروح الشعر كما نفهمه فى العصر الحديث ، ألا وهو التصوير للمشاعر ، أى إيرادها فى صور تبعد بها عن التجريد من ناحية ، وعن السرور والتعبير من ناحية أخرى . ولا قيمة للموسيقى فى هذا المفهوم ، إلا بمقدار ما تشد من أزر هذه الصور ، وتضيف إلى إيحاء اتها . وبهذا نفرق بين النظم والشعر . فإذا توافرت موسيقى الكلام وخلا من التصوير فإنه يكون نظما لا شعراً ، فى حين لو توافرت روح التصوير للنثر وخلا من الموسيقى التقليديه فإنه يكون قد توافرت له روح الشعر ، وقد فطن إلى هذا التفريق أرسطو فى القديم ، فقرر أن روح الشعر يتمثل فى المحاكاة

---

(١) الأرغن : ديوان الشاعر حسين عفيف

واعتقد بأن المحاورات السقراطية شعرية الطابع ، وهى خالية من النظم ، ثم أضاف أنه « لو نظم تاريخ هيرودوتس لظل تاريخاً » .

على أننا نجافى الصواب إذا اعتقدنا أنالموسيقىلا قيمة لها فى قوة التصوير والايحاء بالمشاعر . ولكن من الذى يستطيع أنيزعم أن هذه الموسيقى مقصورة على الأوزان الموروثة فى الشعر القديم ؟

وقديما فطننقاد العرب إلى قيمة هذه الموسيقى فى الكلام غير المنظوم . فلحظ الجاحظ — تبعا لأرسطو — قيمة الإزدواج فى جمل الكلام ، وعقد أبو هلال — فى كتابه : الصناعتين — فصلا خاصاً بهذا الازدواج ، وقسمه إلى ما هو متعادل الأجزاء فى الطول ، وإلى ماهو متقارب الأجزاء ، وفى الحالة الثانية ينبغى أن يكون الجزء الثانى هو الأطول . ومثل له من القرآن الكريم : « ولستم بآخذيه ، إلا أن تغمضوا فيه » ، « وإنه هو أضحك وأبكى وإنه هو أمات وأحيا » . ومن ذلك ماينص عليه قدامة بن جعفر فى مقدمة كتابه : « جواهر الألفاظ » فيقول : « وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء واعتدال الوزن . . » . ويقصد بالترصيع أن يجعل الشاعر أو الكاتب — على السواء — مقاطع كلامه متساوية الألفاظ فى البناء ، متوافقة فى الانتهاء ، مع مقابلة الأجزاء ، والاتفاق فى وزن الكلمات فى كل جزأين ، أو فى مجموعة الأجزاء ، أما اعتدال الوزن فيقصد به اتفاق كلمات الفواصل فى الوزن فى الكلام المنثور ، ويمثل له : « اصبر على حر اللقاء ، ومضض النزال » فكلمة اللقاء والنزال على وزن واحد ، وإن لم يتفقا فى مقطعهما . ويسمى قدامة ذلك وزنا فيما يخص النثر . ومعنى ذلك أن هؤلاء القدماء يقرون نوعا من الوزن فى النثر ، ويمدحونه بأنه يشد أزر المعنى ويساوون فى قيمته بين الشعر والنثر .

لم يقصدوا هم أن يدخلوا الكلام النثرى — الذى توافرت له محسنات الوزن الذى ذكروه — فى نطاق الشعر ، لأن مفهوم الشعر عندهم كان مقصوراً على النظم التقليدى فحسب . وقدامة نفسه يعرف الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى .

والمسألة الآن هى أنه ما دمنا قد اعتقدنا بأن الشعر هو التصوير ، وأن الموسيقى تابعة لهذا التصوير ، فلم لا نطلق معنى هذه الموسيقى،بحيث تشمل الموروث منها وغير الموروث ، حتى لو اقتضى الأمر أن يخلق كل شاعر نوعا من الإيقاع خاصاً به ، لايتفق والمعهود من الوزن كما ورثناه ، على أن ينجح الشاعر فى إثارة شعورنا بصوره وموسيقاه ؟ ومقياس ذلك النجاح موضوعى أيضا ، إذ لابد أن تتوافق موسيقى الكلام مع الصور المثارة .

وقد أثيرت هذه المسألة فى النقد الأوروبى منذ الرمزيين. فقد أراد هؤلاء أن يفسحوا مجال الموسيقى فى الشعر ، لا إستهانة منهم بقيمة هذه الموسيقى فيما يخص قوة الإيحاء التصويرى ، ولكن لتوثيق الصلة بين التصوير والموسيقى على نحو يتعمق فيه الشاعر فى الصورة الشعرية ، ويخلق لكل صورة موسيقاها بدون تقيد بالمعهود من الوزن . ومنذ الرمزيين كثر فى الإنتاج الشعرى العالمى ما سموه : الشعر الحر . ولكل شاعر فى هذا الضرب من الشعر نوع من الإيقاع خاص به ، يبتكره ، ويوثق صلته بصوره الشعرية وتجاربه .

ولسنا بسبيل التعرض لهذه القضية وشرحها ، ولكنا عرضنا موجز تاريخها لنقرر ما أسفرت عنه من إنتاج شعرى عالمى من نوع يتجاوز كثيراً — فى مجال التجديد — ما يطلق عليه نقادنا وشعراؤنا المحدثون : الشعر الحر ، إذ أن هؤلاء يقصرونه على الشعر المقيد بوحدة الوزن — وهى التفعيلة — دون عدد هذه التفعيلات ، كما سبق أن أشرنا .

وكثير من الشعراء الغربيين لهم فى إنتاجهم تجارب شعرية غزيرة من نوع الشعر الحر ، فى معناه الأوسع ، أى الذى لايتقيد بوزن ولا قافية فى معناهما الموروث .

ومن كبار شعراء الشرق الذين ساروا على هذا النهج شاعر الهند الشهير رابندرانات تاجور . وقد تأثر به الأستاذ حسين عفيف — فى ديوانه الذى نعرضه — صنوفاً من التأثر فى قالب شعره ، وموضوعات تجاربه وصوره ، كما تأثر به فى تطور حياته العاطفية ، وهو تطور تتجلى فيه وحدة الديوان .

ويذهب شاعرنا مذهب تاجور فى ضربين من الصياغة : فهو يتحرر من الوزن والقافية فى كثير من القصائد ، وبهذا بدأ تاجور شعره الحر ، فى حين يلتزم شاعرنا نوعا من القافية فى قصائده الأخرى ، ويغلب هذا الالتزام على الشطر الثانى من ديوانه ، وهذا هو ما انتهى إليه تاجور فى شعره كذلك .

على أن من الخطأ أن نزعم أن شاعرنا تحرر من الإيقاع على إطلاقه ، فإن له إيقاعا خاصاً به لايتبع فيه التفعيلات أو الأبحر التقليدية . وفى هذا الإيقاع الخاص تتمثل موسيقى الشاعر . وقد سبق أن قلنا إنه يسير على حسب ما اتبعه كثير من الرمزيين فى الغرب وفى الشرق .

وكان شاعرنا يأنف أن يسير على درب مطروق من الأوزان التقليدية التى قد تصرف القارىء عن مغزى التصوير ومرماه إلى الهيام بالموسيقى الظاهرة والنغم السافر الذى قد ينفصل عن التصوير ، فيصبح به الكلام نظماً خالياً من روح الشعر .

على أن بعض القصائد فى الديوان تحتفظ بإيقاع يكاد يكون هو الوزن التقليدى ، ولكن شاعرنا يتعمد أن يغير معالم الوزن التقليدى فى هذه القصائد ببعض حروف أو حركات قليلة ، تزيد على الوزن التقليدى أو تنقص منه . ولنضرب مثلا لذلك ببعض فقرات من قصيدته الحادية والتسعين ، وهى نشيد زنجية تقول فيها :

« بليل أجفانى كم أغفت قلوب . ولظل أهدابى كم أغفت مهج . عشقت بنات الغـاب .

بين الدَغال نشأتُ . ومع الوحوش شببت . فى نداء الغاب هجرتموه قديما . وذُبتم إليه حنينا . وهيهات ينسى الغـاب

تلك العقول الواعية . تطوى غرائز غافية . دانت بشرع الغـاب .

فالفقرة الأولى تتردد موسيقاها بين مستفعلن (مع ما يمكن أن يدخلها من حاف وعلل وبين متفاعلن ، ثم يختمها الشاعر بوزن : مفعول .

والفقرة الثانية تسير على نظام مستفعلن (مع ملاحظة ما يمكن أن يدخلها كذلك من أنواع الحذف التقليدية) ثم فعلات ، ثم متفاعلن فعلات ، ثم مستفعلن (التى تصير متفعلن) ثم مفعول »

ولو حذفنا الواو العاطفة من الفقرة الثالثة لاستقام وزنها على نظام مستفعلن فعلاتن (مرتين) ثم مستفعلن فعلان »

وتتردد موسيقى الفقرة الأخيرة بين مستفعلن ومتفاعلن وفعلان .

فنى القصائد، إذن ضرب من موسيقى تقرب الأوزان التقليدية ، ولكن الشاعر ينكر معالمها ، لتصير غير ملحوظة إلا بالتأمل ، كى تؤثر من داخل الصورة لا من خارجها . ويتمثل تنكيره لها — كما رأينا فى الفقرات التى ذكرناها — فى تغيير بعض حركاتها أو إضافة بعض حروف إليها ، كما يتمثل تنكيره لها كذلك فى كتابتها على شكل أسطر وفقرات لنفس السبب الذى ذكرناه : فالقصيدة الخامسة بعد المائة يكتبها الشاعر هكذا :

رقص الغيد على ناى فما للذراعى تُحْرَمُ الخَصْرَ النحيل!
وتكحّلْنَ بأحزانى ومانهلت عيناى من جفْنٍ كحيل.

إنْ يمِلْ للزهر غصن فاذكروا أنَّ لى فى أضلعى قلباً يميل.
يشتهى الحسن ويهوى لثمةً فى ربى الروض على الظل الظليل

فهى فى الديوان على صورة أسطر نثرية ، وفقرات . على الرغم من أنها موزونة على تفاعيل بحر الرمل ، فيما عدا السطر الثالث فإن موسيقاه تستقيم على بحر الرمل لو أن الشاعر استبدل بكلمتى : « على الشوك » تعبير : فوق أشواك : أو عبر أشواك ، مثلا .

ومن أجل السبب الذى شرحناه كذلك ، يكتب الشاعر بعض قصائده فى صورة أسطر وفقرات ، فى حين أنها مستقيمة كلها على حسب الوزن التقليدى ، وذلك لتصرف القارئ عن تتبع الموسيقى والتعلق بها لذاتها ولكى تحمله على تركيز انتباهه فى الصور وتتابعها وموسيقاها الداخلية . وذلك كما فى القصيدة التاسعة والأربعين ، وهى كلها على بحر الرمل ، ولكن الشاعر يكتبها على طريقته ، ومنها :

أنا فى الأحراجِ راع وهى مثلى راعية . قد زهدنا كلَّ تاج مذ لبسنا العافية .

إن صحا الطير ضربنا فى البرارى النائية . فهبط عند سهلٍ أو صعدنا رابية . حيث ترعى حَوْلَنا الأغنامُ فَرْحَى لاهية . من خرافٍ تتبارى أو نعاج ثاغية . .

وكذلك القصيدة الرابعة بعد المائة ، وهى مستقيمة على بحر المتقارب ، وهى من جيد القصائد فى الديوان ، ونذكر نموذجا منها ، على طريقة الشاعر فى كتابته لها :

دعونا الجمالَ فلم يستجب . فَعُدْنا بأفئدة تنتحب.

ينم عن الوجد فينا شحوب ودمع يحار ولا ينسكب.

وفى لحظنا نزعة للمغيب وفى شدونا لوعة المكتئب. كأنا نضى ٔ وراء الغمام ونبعث بالبرق بين السحب .

ترانا فتحسبنا هامدينِ كما قرَّ بعد الوثوبِ الحبب .

وما نحن إلا زهورٌ تجفُّ وتحفظ من عطرها ماذهب.

إذا الليل حرَّك فينا الحنينَ تفجَّر من دمعنا مانضب .

وفى الإيقاع الخاص بالشاعر ، يحرص هو على نوع من الازدواج فى الجمل ، وعلى توافر نوع من الموسيقى فى داخل كل فقرة ، مع تقابل فى المقاطع واتفاق الكلمات فى الوزن ، أو فى الوزن وحروف السجعات القائمة مقام القافية . إقرأ مثلا هذه الفقرة من القصيدة الثالثة عشرة :

« أرأيت إلى أنك زهرة ترف . وأنى فراشة ترتعش . رِفّى إذن وأَحُوم . ولنوقد النار حولنا . فمن الخلجة ينبعث الدفء . ومن الخفقة ينبعث السنا ».

وتتعدد وسائل الشاعر الفنية التى ترفع قصائده إلى مرتبة التجارب الشعرية على الرغم من أنها غير ملتزمة بالوزن التقليدى . وأهم هذه الوسائل . كما وضح من النماذج السابقة — وكما يتضح من معظم قصائد الديوان — هو نبل الألفاظ ، وقوة إشعاعها فى مواضعها ، بحيث تغنى بالقرائن وتطرف ، والتأنق فى التراكيب ، والبعد بها كل البعد عن الابتذال ، وازدواج الجمل ، وتناسبها فى بنيتها ، وتوازيها ، وتنوع الأساليب ترفعا عن الرتابة .

ومن أهم الوسائل لدى الشاعر كذلك تنمية التشبيه الواحد تنمية تستنفد كل أبعاده ، حتى ليبنى بعض قصائده كلها على تنمية تشبيه واحد وما يحف به من معان ويتولد عنه من خواطر ، ثم نمو الصور فى حركتها ، وشفافيتها النفسية . فالقصيدة الخامسة مثلا تقوم على تشبيه سواد عينيها بالليل ، ولكن الشاعر لا يقف عند هذا الشبه الظاهرى الذى يجعل الصورة مبتذلة ، بل ينمى هذه الصورة ، فلدليل عينيها — بما يسطع فيه من اللحظ — ليل مقمر . وهو ليل حافل بالأطياف : أطياف الرؤى الحاوة ، التى توحى بها الليلة القمراء ، وبين هذه الأطياف يحلو الوسن ، على التحديق فى ليل العينين ، كأنما يسكر العاشق بخمر لا يريد منها أن يفيق ..

وكذلك القصيدة الخامسة عشرة ، تقوم على تشبيهها بالغزال الشرود ، ولكن الشاعر ينمى هذا التشبيه فى جميع أجزاء القصيدة ، بحيث يبعد به عن

المعنى المطروق . فهو الغزال النافر ، على حين أن له بين حنايا المحب شجرة وارفة وعين ماء ، ثم يقول الشاعر :

« أىُّ عطر لعمرى يناديك ، فَقفْوتَ أثرَه ، مسكين لن تقفَ الدهْرَ عَدْوَكَ ، لأنّ العطر الذى ناداك ، فيكَ أنت وما تدرى .

« فى عيونك السود ، ومسك فى حواشيك ، فاتن سباك فيا ويحك يامن عشقت نفسلك ياويحك !

« ليتك يوما تفيق ، فتعلم أن الظل الذى شُبّه لك يعدو معك ، وأنكما لن تلتقيا ! فتهتف : وعلام العناء ! ثم تأوى إلى ظلى . . »

ومن الوسائل الفنية كذلك ما يفيده الشاعر من الرمزيين ، وأبسطها عدم تسمية التجارب ، وهى وسيلة محببة لأمثال تاجور ، إذ أن الرمزيين يعتقدون أن « فى تسمية الشىء قضاء على ثلاثة أرباع ما فيه من متعة على حد تعبير « مالارميه » ، وكذلك الإضمار ، وأيسر مظهر له بدء القصائد بحروف العطف التى تدع للتجربة حواشى يتخيلها القارئ دون تحديد لمعالمها ، ثم تزاوج الأضداد فى المفارقات التصويرية ، وكذلك العبارات الإيحائية المطروقة الدامية فى مغرب الشمس ، والسماء المزروعة بغاب الشهب ...

تلكم أهم المسائل الفنية التى بها صار الديوان شعراً حراً ، أما تجارب الديوان التى تكشف عن وحدته وأصالته فى موضوعاته ، فإن قضايا هذه التجارب تدور فى أكثريتها الغالبة على الحب ، فلا يتغنى الشاعر بالطبيعة بقية الديوان وسيلة لتصوير مفاتن المرأة ، وما يعتلج بنفس المحب تجاهها .

حب الشاعر أبيقورى نهم ، يذكرنا فى مطلع ديوانه بالخيام الذى تأثر به شاعرنا ، ولكنا لا نلبث أن نرى — على توالى القصائد — أن الشاعر صورة

أخرى من « دون جوان » على حسب مايصوره ترسو دى مولينا الأسبانى فى مسرحيته : « خادع أشبيليه أو نديم بطرس »، فهو يبدو لاهيا نهما بالملذات ، والجمال أينما وجده ، منطلقاً مع عواصف الهوى . مذهبه الشرك فى الهوى لأنه موحد بالجمال ، لا يعرف الغيرة ، ينسى المحبوبة كما نسى غيرها ، فالنساء كثيرات ، ويجوب الدروب بقيثارته ، فسرعان ما يرجع بحب جديد ولكن وراء هذا الظاهر اللاهى نفساً آسية ، لأنه بتنقله الدائم فى الهوى ينشد سعادة لا يجدها :

« حيران يبحث عن عبق مبهم ، وكلما ضله جن قلبه ، وما عن شره بدل فى الغيد . ولكن عسى أن يجده » .

وحين يجد حبه يشكو جراحاً طالما أثخن بها قلوب الغيد ، ويذل للهوى ويعترف بعواصف الغيرة . وبالوفاء فى الحب . وهو فى كلتا حالتيه بائس . سواء كان المحب أم المحبوب . كأنما كل إنسان يسأم العذاب فى الوجود . ليكفر عن ذنوب اقترفت فى حيرات سابقة فهل يكون القبر بعد هذا التكفير بدء عهد سلام ، يحس الجهد فى الغمض فيه براحة النسيان ؟ (قصيدة النسيان ٢٧) .

وفى المرحلة الثانية من مراحل إدراكه للحب، يهيم الشاعر بالحب القنوع العف ، يفضل فيه البعد على القرب إبقاء على قداسة العاطفة . ويعانى عواصف الغيرة، ويؤثر الوفاء للجمال فى ذاته . فعبادة الجمال من عبادة الله . فمن جماله صدرنا وإليه نعود (انظر قصائد : ٢٢ ، ٩٩ ، ٤١ ، ٤٤) .

ويختصر الشاعر مراحل تطوره فى القصيدة الثامنة عشرة بعد المائة ، إذ ينتقل من مرحلة الأثرة والولوع بالأخذ دون العطاء ، إلى مرحلة الإيثار والبذل ، ويرجع ذلك إلى نوع من فلسفة تتصل بالتناسخ والتوحد فى عاقبة الأمر مع الله :

« لقد تطورت صفاتى من مخلوق يأخذ إلى صفات الخالق الذى يعطى ولا يأخذ وكان ذلك ثمرة . رحلتى للدنيا التى ماجئتها إلا لأرتقى عما كنت .

« إننا سلخنا من الله لنعود إليه فنكونه . ومن لم يصل فى دنياه فسيكررها تجربة . . . »

والتوحيد والتناسخ كلاهما مما تشف عنه أشعار تاجور، كما أن الحب فى معانيه الكثيرة ، ومنها المعانى التى طرقها شاعرنا مما يصوره كذلك تاجور ولكن لتاجور فلسفة جمال ينفرد بها ، هى استجابة للروح العالمى فيما سماه تاجور : ثنائية الجمال ، وكان صداها عميقا فى شعره ، مما شرحناه فى مكان آخر ، ويخلو منه ديوان شاعرنا . فتأثر شاعرنا بتاجور إذن بمثابة أصداء لا نعتقد أنها تخللت روحه .

ومن أدلتنا على ذلك عقيدة شاعرنا فى « التطهير » ، فهو يأخذه حرفيا عن فرويد ، ويغفل فى نفس الوقت آراء فرويد ومدرسته فى إمكان التسامى بالغرائز فنيا أو خلقيا . فعند شاعرنا أن الأنفس تتطهر من رجسها إذا « نفثت فى الملاذ العقد » (قصيدة ٢٧) فإن نستمتع نتطهر ، « فسرح باللهو شهواتك » احلر أن تعتصم فى نفسك . فأنت بذلك إذ تمرح تتعبد (قصيدة ٩٢) — وعنده أن أخطاء الشباب هى التى تمهد لشيخوخة صالحة (قصيدة ١١١) . والحق أن صلاح الشيخوخة هى توبة العاجز ، لا تطهير فيها . فهى توبة أبيقورية أيضا إذا صح لنا هذا التعبير . فالشيخ فى هذه الحال يحب أن يمنح سواه نصائح سديدة لأنه يريد أن يتعزى عن عجزه وعن أنه لم يعد قادرا على أن يكون مثالا سيئا . ونحن هنا بعيدون كل البعد عن تاجور وفلسفته التى يصورها فى شعره ونثره .

ويرى شاعرنا مع ذلك ما يراه تاجور من أن عبادة الجمال من عبادة الله ، وأن السكون يعانى الألم لانفصاله عن الروح السرمد حتى يعود إليه بالموت ولهذا كان الألم طابع الوجود :

« لا أغنية جميلة لا يشيع منها الأسى ، الذى ينبع فى نفوسنا من عين مجهولة .

«لا زهرة لا يقطر منها الندى ، ولا سرور لا يعبر عن نفسه بدمعة يذرفها فى صمت .

«لا شئ أبدا لا يدين للألم . الوجود نفسه كان ألما كبيرا مذ انفصل عن الروح السرمد . .» .

ولـــكن صوفية شاعرنا مجلوبة لم ترسخ أصولها فى نفسه . فهى لاتخفى عنده الروعة الرهيبة من الموت الذى يصفه الشاعر بأنه غوص فى الظلام ، ورجوع إليه ، ونوم لا أحلام فيه ، ووقف أبدى للزمن ، حتى ليتمنى فى ظلام العدم أن «يحلم ولو مرة بالحياة» وبينما ينتشى تاجور للموت ، بل يتعجله ، ويراه مرحلة من مراحل الحب ، وتجاوبا مع اللانهاية ، ويتصور أنه عرس الروح ، وأنه بمثابة انتقال الطفل من ثدى أمه الأيمن إلى ثدى أمه الأيسر ، نرى شاعرنا يجيد فى تصوير الوحشة والرعب من الفراق ، وينادى بالويل من المجهول ، ويتمنى أن لم يكن ، ويأسى أنه سيفقد بموته حتى الشعور بأنه انتهى . ومن ثم روعة الوداع الذى يسوقه الشاعر فى القصيدة الحادية والثلاثين بعد المائة ، ومنها :

« اليوم ينتهى تغريدى ، فاذكرونى إذا رجعتم غداً أغاريدى . حان وقت الـــوداع فسلام ولا ترقبونى فى مواعيدى . أنا ذاهب وشيكا مع الرياح فلا أنفاس ستحيا فى أناشيدى . . . » .

وقد سبق أن قلنا إن هذا الضرب من الشعر الذى نقرؤه فى الديوان قد استقر فى الآداب العالمية من شرقية وغربية ، ولـــكن أخطر مايتعرض له من الناحية الفنية أن يهبط إلى السرد أو التقرير المباشر ، فلا يبقى منه سوى نثر مسجوع . وقد يحدث هذا لشاعرنا ، وقد يقرنه كذلك بمبالغات تقليدية لا تشف عن حرارة التجربة ، ولا تنم عن أصالة : «لأقسم باللقاء وعودتك ، إننى لم أنم فى غيبتك . وإن الضنا أوهن جسدى وكسانى فرعا لقدم . . » (قصيدة ٥٦) — «قسماً لقد بت أحسد الحصى الذى تطئينه ، وأود لو كنت

فى الأرض حصاة ، أو عشبا نما بطريقك » (قصيدة ١٨) ويلتحق بذلك وقوف الشاعر أحيانا عند الشبه الظاهرى فى الصورة مما لا يوحى بشعور أو بعمق فكرة ، كتشبيه أصابع الحبيبة بأصابع الموز مخروطة (قصيدة ٥٧) والعناقيد بالثريات (قصيدة ٦١) أو النجف (قصيدة ٨٧) ، ثم التشبيهات المألوفة التى لا ينميها الشاعر ، ولا يخرج بها عن نطاقها الموروث ، كتشبيه القد بالغصن ، والشعر بالدجى ، والأقاحى بالثنايا . . .

ومن نواحى القصور فى الديوان — فيما نرى — انصراف الشاعر إلى نوع من الترف الذهنى فى التصوير ، إغرابا وإبداعا ، دون أن يتصل هذا التصوير بحرارة الشعور ، أو صدق الموقف . ولنضرب مثلا لذلك موقف فراق فى القصيدة الثانية والخمسين ، حيث تسأله حبيبته : أذاكرى أنت إذا حان الفراق ؟ فيكون مما يجيبها به :

« . . وما شغلى غيرك ؟ سأذكرك كلما غرد طائر فأبلغنى منك رسالة . . وسأقطف الأزهار فى الصباح وأضعها فى الجدول ليحملها إليك . وأضمخ بالعطر النسيم السارى ليملأ به جوك .

. . . إرقبينى فى كل شئ . وإنظرينى فى كل شئ . وإذا مارأيت كوكبا يتهاوى ، فاعلمى أنى خررت صريع هواك ولا تترقبينى بعد ذلك .

فلا نحس فى هذه التوليدات التصويرية المطروقة بمعاناة الفراق ولواعج الشوق . ونعتقد أن فى القصيدة شبها بقصيدة تاجور الأربعين من ديوانه : البستانى . بل نحسب أنها صدى بعيد لها . ولـكن تاجور يصف تهديده لحبيبته بالفراق إلى غير عودة ، تهديداً يحنث فيه دائما ، حتى عادت هى لا تحفل بوعيده ، وحتى عراه الشك هو نفسه فيما يقول ، ويضيق هو ألا تكترث لقوله ، ثقة بأنه سيعود إليها عودة المواسم والأقمار والربيع ،

تختفى لتعود من جديد ، وينصحها أن تلقى بالا إلى تهديده ، احتفاظا بمظهر كبريائه الجريح :

« ولكن احتفظى بهذا الوهم لحظة ، ولا تنبذيه فى سرعة القسوة .

« حين أقول : سأهجرك أبداً ، فخذى قولي على أنه الحق ، ليغشاك هنيهة ضباب ، يهيم على الأهداب السوداء من ناظريك .

« ثم ابتسمى فى مكر — ما بدا لك — حين أعود من جديد » :

وتظهر جلياً دقة موقف تاجور ، وروعة تصويره له ، مما نفتقده عيثاً فى قصيدة شاعرنا .

وبالديوان كذلك رتابة فى الصور ، إذ يدور كثير منها حول الورد المتفتح والجداول الرقراقة ، وأضواء القمر ، وأنغام الناى ، وغزلان المسك ، والفراشة والشموع ، والنجوم .

على أنا نرى هذا الديوان — رغم ذلك كله — فريداً فى العربية فى قالبه ، ومتانة نسجه ، وأصالته ، فهو أغنيات حية نابضة ، تنساب وديعة لشوى ، تترقرق أسى ، وتشع حيوية دفاقة وهو بعد مجال معركة متوقعة فى نقدنا الحديث ، لمَّا تبدأ بعد .

فى العاصفة

يا إخوةً سيقبلُون والليالى مقمره
ويسلكون دَرْبَنَا مواكباً مستبشره
طريقهم مَمَّهدٌ و أرضهم محرَّرة
فلم يَرَوا أنَّا غرسنا واحة معطره
سوى بذورٍ لم تزل نائـمة مُخدَّره
وبعضِ نـجماتٍ صغار فى الطريق نيِّرة
فلتذكروا أنا عبَرنَا ألفَ ألفِ قنطره .

هذه الأبيات ــ من القصيدة الأولى فى الديوان (١) وهى بعنوان : « الطريق الشائك » ، تطلعنا على كثير من خصائص الشاعر وخصائص ديوانه وكثير من أفراد جيله الذين عانوا صعاب الحياة وعبروا جسورها على شظف من العيش ، وزاد من الثقافة جاهد ينتزع بشق النفس من قبضة حياة ملمرة ، ويغبط الشاعر إخوته ممن سيجنون ثمار جهود الجيل السابق فى توطئة صعاب الحياة ، ويضع جهده ، فى تواضع أمامهم ، ألا يستقلوه من شباب لم يتَهيأ له مثل ماسيتَهيأ لهم من حياة حرة ممهدة . والشاعر يربط هنا بين كفاح الحياة وجهد الفنان ، فى فترات الضعف والتخلف ، وما قد يثيره نتاجه الخصب من عناء أو جحود ونكران . وهذه القصيدة الأولى يرجع تاريخها إلى عام ١٩٥٨

---

(١) فى العاصفة : ديوان الشاعر كيلانى حسن سند

وهى بذلك من أحدث قصائد الديوان . ونفترض أن الشاعر قد تطور فكره فيها إلى أن يشرك جهد الفن بكفاح الحياة وبأن الشعر رسالة إنسانية ذاتية أو اجتماعية تسمو عن مجرد إرضاء عواطف ذاتية هينة يعيش بها الشاعر بعيداً عن الحياة فى كهف الفنون ، كما يعبر الشاعر عن ذلك فى إدراك غريب للشعر وقيمته ورسالته فى القصيدة الثالثة عشرة من الديوان ، وعنوانها « ياشعر » ، وهى من نظم الشاعر عام ١٩٤٩ . وفيها يقول :

الرَّكْبُ يضربُ فى الدجى . وأنا مع المتخلفين
القانعين من الربيع ، من الخمائِل ، بالدرين
الناهلين من السراب ، من الغِواية ، والمجون

* * *

الراكضين مع النجوم ، وهم على السفح المهين
لكن لأجلك قد رضيت ، وقد قنعت بما يهون
وتركت دنياى الحبيبة للشباب . . الكادحين
وشلَّتْ كفِّى عن مناى ، وعشتُ فى كهف الفنون

وإنما نفترض تطور الشاعر فى إدراكه فيما بين القصيدتين ، لأن ديوانه — على صغر حجمه — يدل على جهد فنى ، وتصور سليم للشعر وللخيال الشعرى . فليس الخيال فى معناه الحديث الصحيح ركضا مع النجوم ، بل غوصا فى أعماق النفس والحياة ، وليس الشاعر الحديث بشعره متخلفاً مع المتخلفين ، ودون الشباب الكادحين ، منفيا فى كهف الفنون ، بل إنه صادق الوجدان ، عميق التصوير ، ونحذر الناشئين من شعرائنا من مثل هذا الإدراك المتخلف للشعر والفنون جملة كما يعبر عنه مؤلفنا فى قصيدته السابقة . ونعتقد أن هـذا الإدراك من رواسب الماضى المتخلف ، أيام كان يكتب الشاعر للتكسب .

سائراً على درب مطروق فى معانيه وموضوعاته ، بضاعته حصيلة لغوية ونماذج غثة من معان وعبارات تقليدية ، مبلغ طموحه فيها أن يتبع لا أن يبتدع ، وأن يبتذل فى إحساسه لا أن يفكر ، وأن تكون غايته تسلم الجزاء المادى أو عبارات الاستحسان الزائفة الموقوتة دون أن يعبأ بالصدق فى معناه الفنى أو الواقعى ، حتى لقد كان يتردد على ألسنة بعض النقاد أن الشاعر أبعد مايكون من التفكير . والحق أن الشاعر يفكر تفكيراً عميقاً ، ولكن فى صور ولن نرجع فى ذلك إلى فلسفات اشتراكية حديثة تفيض بشرح مايتصل بمسلك الشاعر الفكرى الاجتماعى ، حتى لا يقال إننا نتكلم فيما تختلف فيه مذاهب عن مذاهب أخرى ، ولكن نرجع إلى الكلاسيكيين أنفسهم ، فها هو ذا « جان لويس جيه دى بلزاك » . المتوفى عام ١٩٥٤ ، يقول فى إحدى رسائله :

« لا أبحث أصلا عن استحقاقى للمدح بأنى أجيد الكتابة . ويبدو لى أن ثم شيئا أسمى يهدف المرء إليه . . هو إكتشاف حقائق لطيفة دفينة . . تعجب الناس وتعلمهم معاً . . وفيها يعرف المرء كيف يميز الخير الظاهر والخير الحقيقى » . . ثم « لامارتين » فى حديثه فى « مصائر الشعر » ، وهو حديث قدم به لديوانه : « تأملات » ، يقول :

« ويجب أن يكون الشعر فلسفيا دينياً اجتماعياً . . لا تلاعباً بالخواطر ، ولا نزقاً منغماً . . ولكن صدى عميقاً حقيقياً صادقاً لأعلى صنوف التصور الفكرى » . ولنذكر أخيراً « تيوفيل جوتييه » ورأيه فى رسالة الشعر الإنسانية وهو صاحب دعوة : الفن للفن — وهى الدعوة — التى انخدع فى فهمها كثير ممن تصدوا للنقد عندنا ، عن جهل أو سوء قصد ، فرأوا فيها دعوة إلى تجريد الشعر والأدب عامة عن كل غاية ، ومعنى ذلك أن يكون العمل الأدبى عبثاً ، لأنه لا معنى أبلغ من القول بأنه العمل المجرد من كل غاية ، وقد بينا فى بحوثنا الأخرى أن هذه الدعوة يقصد بها الترفع بأسلوب الأدب وغاياته عن الدهماء فيتوجه به إلى الصفوة عن قصد وإلى غاية . يقول تيوفيل جو تييه فى بعض أشعاره :

« سواد الناس كالماء ينحسر عن القمم العالية ، إذن — دون أن تبذل الجهد عبثا لإرضائه — لاتقم معراجاً له نحو الفكرة العسيرة » ولـــكنه يجيب فى الجزء الثانى من ديوانه ، من سأله : « فيم تكون نافعا إذا كنت تحلم ؟ فيقول : «دع جبهتى الشاحبة تستند إلى راحتى ، ألم أفجره من باطنى — حيث تسيل روحى — نبعاً ثراً ، كى يرده الجنس الإنسانى ؟ »

وإنما نبهنا إلى خطورة الإدراك السابق ، لأثره المجدب فى كثير من إنتاج شعرائنا الذين تقصر بهم ثقافتهم الإنسانية والفنية عن إجادة التفكير والتصوير فى وقت معاً ، كما تكشف عنه روائع الشعر العالمى ، حتى لو كان موضوعه خاصاً عابراً ، وكما تدل على ذلك اتجاهات الشعراء العالميين ، حتى الرمزيين منهم ، وهم الذين يتجهون كذلك بشعرهم إلى الصفوة من المثقفين .

على أن الأستاذ كيلانى — وإن كان قد تأثر نوعا من التأثر بالإدراك التقليدى فى بعد الشاعر عن التعمق فى إدراك الحياة والتفكير فيها ، مما سنشرح نتيجته فى الديوان بعد قليل — فإنه قد تخلص ، أو كاد من التبعية فى التصوير الشعرى ، وفى موضوعات القصائد ، لأن ديوانه تجارب عاشها ، وعاناها وشارك بوجدانه أو بتفكيره فيها .

وقد توافرت للشاعر وسائل التصوير اللغوية . فهو متمكن من لغته ، قادر على تطويعها لما فى حوزته من صور ، بارع فى موسيقى التعبير ، يبثها فى صوره فتزيدها حياة وقوة فيما وفق فيه من تجارب ، سواء التزم فيها الوزن التقليدى ، أم لجأ إلى تغيير الايقاع ، وسواء وحد القافية فى القصيدة كلها أم نوع فيها بين مقطوعات القصيدة الواحدة .

وأدق خصائص الشاعر الفنية تتجلى حين يلجأ إلى تفاصيل الواقع فى صياغة الصور ليبنى عليها القصيدة . وهو فى هذه الحال لا يلجأ إلى الحلية اللفظية ، أو للصور الصاخبة ، بل شئون الحياة اليومية ، ومظاهرها العادية ، فيجعل منها لبنات جزئية لبنية التجربة الفنية ، وقد يعمد إلى نوع من المفارقات

فى الصور الجزئية المبنية على ملاحظة الواقع المحض ، كقوله فى قصيدة «أمل» يصور عزلته ، وإقفار نفسه :

فجمعت نفسى ، وانتحيْتُ ، قبعْتُ فى ركن قصى
أحصى الذى أبقى ، فما أبصرت شيئا فى يدىّ
فصمتُّ ، من حولى الحياة تضج كالسيل العتىّ
كالسوق فى قلب المدينة ، لا تكفُّ عن الدوىّ
ويدى تبعثر فى التراب ، تجسُّه فى غير وعْى

وتظهر أصالة الشاعر التصويرية أيضا حين يمزج بين الوسيلة الفنية السابقة ، والتكرار المعبر فى موضعه ، ذى الدلالة النفسية وذى الطابع الحركى ، مع التعداد ، مجرد التعداد للجزئيات الواقعية التى تضيف إلى الصور وتنميها فى حركتها . ونمثل لذلك بأبيات من قصيدة « أغنية عمل » ، وفيها كذلك مفارقة بين الحاضر المجهود ، وفجر البعث القريب كثمرة للنهضة الإشتراكية :

ولكننا قد حطمنا القيود ، فأصبحت حرًّا فأصبحت حر
وتسمع من خلفنا أغنياتٍ ترددها حنجراتٌ أُخَرْ :
سنجنى الثمر ، سنجنى الثمر
ويعبر من فوقنا سربُ طيرٍ ، يسقسقُ أغنيةً فى الأثر
وتحنو علينا غصون الشجر
وتمسحها نسمةٌ باليدين ، فتلقى إلينا ببعض الثمر
غدًا ياشجر
سنحفر قربك نهرًا كبيرا ، لتبسط ظلك فوق النهر

وحين تلوح لنا من بعيد أشعةُ نور
وتسمح فى البعد ضجة عرس كبير ، كبير
وصوت معاول تبنى الحياه.
وقرقعة ، وحديد يدقّ
وناس ، وجوههم الصامتات تسح العرق
فيبتسم الرفقة المتعبون
وترتفع الضجة ، البانية
وتقويسة الأظهر الحانية »

وهذه القصيدة فى بنيتها ناجحة ، ويقوم بناؤها على مقابلة بين الحاضر الجاهد الآمل والمستقبل الرغد المرتقب ، وتبدأ بحوار بين الفلاحين يم عليه يأس يترجح ، وتختم بسيطرة الأمل ، قد مهد له الشاعر ، بنمو باطنى من وراء التصوير لتفاصيل بناءة نفسية . وفى نفس القصيدة كذلك وسيلة فنية تصويرية أخرى : هى استعمال الألفاظ الدارجة ، ولكن فى موقع تصبح به سمة شخصية فى التعبير عن ملامح نفسية ، لعمقها فى واقعيتها فى الأداء ، كـكلمة : « بالصراحة » ، فى قوله :

« فبعد غد سوف ننشئ واحه
وواحه . .
وواحه . .
لينعم أولادنا بالحياة
فيهمس شيخ :

ونحن كأولادنا بالصراحة
.. نُحبُّ الحياة .»

ويفطن الشاعر إلى وسيلة فنية هى التعداد الذى سبق أن أشرنا إليه ويعتمد عليه أحيانا فى ملامح الصورة ، وهذه وسيلة فنية قلما يفطن إلى الإفادة منها كثير من شعرائنا ، كقوله فى « افريقيا » :

بركان يتدفقُ ، نارٌ ، أمواجٌ تهدر صخّابه
سيلٌ يتحدَّرُ ، أمواتٌ تُبعثُ ، تتحرَّكُ فى غابه .
وعيونٌ تبرق كمرايا ، ترتعشُ وتنظر مُرْتابَه

ولـكن وسيلة التعداد هذه ، شأنها شأن الاعتماد على جزئيات التفاصيل الواقعية ، كلاهما يحتاج إلى براعة فى التصوير ، لئلا يقع الشاعر فى تكرار المترادفات ، كما فى الأبيات السابقة ، أو يهبط إلى السرد لما هو مبتذل كهذه الأبيات من قصيدة « ذات ليلة » يصف فيها مترفة محتضرة :

حتى فى الموت مُنعَّمةٌ ، تلبس مختلفَ الأزياء
وطبيب يحقن ساعدها بحياة ألوفٍ بدماء
و أوان ملأى و أوانٍ قد كانت ملأى بدواء

. . . .

ووفود تذهب ووفودٌ تُقبل بعيونٍ بلهاء ..

والقصيدة السابقة مبنية فى تصويرها الـكلى على مفارقة اجتماعية كبيرة بين فقيرة طيبة القلب تموت فى القرية فلا يحس بها أحد ولا يبكيها إلا صغار الطيور وقططها ، وهى التى كانت تستطيع الإحسان إليها ، وبين ثرية قبيحة لم تفعل خيراً ، تموت منعمة كما عاشت ، فتضج القرية وتشيعها جماعات ، وتكتب على قبرها عبارات الثناء عليها بصفات البر والتقوى كذباً وافتراء .

وفى رأينا أن بناء هذه المفارقات لا يبلغ مداه فى الجودة إلا إذا شف عن معان دقيقة نفسية أو اجتماعية . أما المفارقة فى القصيدة السابقة فمبتذلة لا تنم عن عمق فكر ، هذا إلى أنها غير مقنعة . فلو لم تكن تلك الثرية المترفة محسنة غير شحيحة ، لما طرق ابوابها وشيعها بعد موتها من الناس من ينشدون النفع ، ويستغلون الجاه . والمجتمع دائما يحكم بالنتائج لا بالنيات ، وإذا قسا على ذوى النيات الطيبة من المعدمين فى الحياة ، لأنه لا يجد ما ينشده لديهم ، فإنه يستوى لديه بعد الموت الطيب القلب المعدم والغنى الشحيح ، بل قد يشيع الأول بالرحمات ، لأنه لم يعد يتطلب من المجتمع سوى التشييع ، ويتبع الثانى باللعنات ، لأنه عاش موهوبا غير مرغوب . وأدبنا العربى الحديث فيه قصائد مبنية على المفارقات الفكرية أو الإجتماعية الدقيقة ، ويفيض بمثلها الشعر العالمى ، وهى التى ينبغى أن تكون طلبة الشعراء ، متى تعمقوا فى تجاربهم

وفى الديوان قصيدة أخرى مبناها على مفارقة تصويرية جيدة ، عنوانها «إنسان بلا أسطورة» وموضوعها الإنصراف عن فتاة مغرورة تحلم بأمير ثرى أسطورى إلى فتاة مكافحة غنية بمشاعرها ، تشارك رفيقها جهده وعناءه رضية . وإنما جادت هذه التجربة فى الديوان لما سادها من حركة نفسية ، ووجهه إيجابية عملية فى الحياة ، عن طريق التصوير النامى الحى .

وفى الديوان قصيدة رمزية ، هى قصيدة « أمل » وقد استشهدنا فيما سبق ببعض أبياتها . وفيها يرمز الشاعر — فيما نعتقد — إلى الحب بالطفل وهذا مألوف فى الشعر الرمزى العربى الحديث والشعر العالمى . وهذا الطفل — الحب — يزور الشاعر فى يأسه فيبدله باليأس أملاً ، ويجعله يتفتح للحياة بعد الإنقباض والإنطواء :

« وفجأةً قد مرَّ ظلٌّ ، فالتفتُّ ، إذا صبى

وردُ الربيع بوجنتيه ، وشعره الذهبُ النقىّ

ووراءه سرب الفراش ، عرائسُ الحقل الندىّ

بعصاه يلمس كلَّ شيءٍ ميت ، فيعود حي
قد مال نحوى هامساً ، ورمى بشيءٍ لى ، بشىّ
فأخذته فإذا الصباح يُطلُّ مبتسما إلىّ . . ؟

والرمز هنا قلق ، لأن الشاعر محب من قبل ، ينشد عودة حبيبته . فالطفل هنا هو الأمل فى العودة ، لا الحب نفسه . مما يجعل الرمز ضحلاً ، ليست له قوة الأسطورة الرمزية المعهودة فى نظائر القصيدة السابقة ، والتى تستمد قوتها من أسطورة « إيروس » و « كوبيدو » ومن دور « إيروس » فى ملحمة الإلياذة لفرجيل ودور « بسوخيه » مع كوبيدو ، فى قصة « الحمار الذهبى » لأبوليوس ، وما تبع ذلك من فلسفات للأسطورة .

وقد استخدمت الرمز نفسه الشاعرة نازك الملائكة ، فأجادت استخدامه ، فى قصيدة نظن أن شاعرنا متأثر بها ، عنوانها « ذكريات » من ديوانها « شظايا ورماد » وفيها تعمق الشاعرة الرمز فى معناه الأسطورى ، مع قرائن إيحائية تكشف عن معناه العميق . ومطلع القصيدة :

كان ليلٌ ، كانت الأنجُم لُغزًا لا يُحلُّ
كان فى رُوحى شيءٌ صاغه الصمتُ المُملُّ

ومنهـا :

لم أكن أحلُم ، لكن كان فى عينىّ شيءٌ
لم أكن أبسم ، لكن كان فى روحى ضوءٌ
لم أكن أبكى ، ولكن كان فى نفسى نوءٌ
مرّبى تذكار شيءٍ لا يحدُّ
بعضُ شيءٍ ماله قَبْلٌ وبَعْدُ

إلى أن تقول :

كان قلبي متعباً يسكنه حزن فظيع
رقضت فيه وشدَّته إلى الجرح دموع
صور فى قعره يصبغ مرآها النجيعُ
كان ، لكنَّ يداً مرت عليه
حملت فيها تحاياها إليه
باركت آلامه السوداء ، كانت يدَ طفلٍ
أيّ طفل ؟ لم يكن فى الليل غيرى ، غيرُ ظلى.

ويفقد شاعرنا خاصته فى التصوير حين يعدل عن تتبعه لتفاصيل الصورة الكلية واقعيا ، على نحو ماقلنا ، إلى الصور المهمومة ، فتفقد القصيدة بينها ونظامها وتتكرر صورها ، وتتراكم ، وتفقد نموها ، على الرغم من متانة الصياغة الجزئية . ونكتفى هنا بمثال من قصيدة « هكذا غنى الفلاح » . فالصور فيها تكاد تدور كلها حول الظلام والنور ، وتصوير المنى بالضوء أو الخيط والزهر ، ثم الجدب الخصب ، والقيد والإنطلاق ، فى معان مكرورة متباعدة ، ونغمة خطابية والبيت الثانى من القصيدة :

أيقظه لَمْسٌ رفيف السنا　　　سنا صباح البعث فى القريةِ

والبيت الذى قبل البيت الأخير هو :

غرّدْ ، فنورُ البعث من حولنا　　　غشى قرانا البعث بالثورةِ

ونور البعث أو صباح البعث ، صورة خصبة ، كانت تستحق أن تنمى فى صور متماسكة عميقة ، تشف عن عمق تجربة ، وصدق إحساس بالواقع ، أكثر مما فعل الشاعر .

ويسوقنا هذا إلى الحديث فى ضحالة التجارب ، وهى فى رأينا نتيجة لإدراك الشاعر للشعر ، ورسالته ، على نحو ما أخذنا عليه فى صدر حديثنا عنه. ويتصل بهذه الضحالة اضطراب الشاعر فى تحديد معالم التجربة أحياناً ، حتى ليطمس غموضها ومعناها الكلى أو يفكك وحدتها التصويرية ، أما مثال اضطراب التجربة فى صورها نتيجة لضحالتها ، فإننا نذكر قصيدة «الصفصافة» ويقصد بها صفصافة فنه ، وفيها تضطرب صور الفن لا تماسك على بنية موحدة : فالفن صفصافة نضرة ، ثم ينبوع يخاف أن يطمس ، ثم جوهرة فى محارة صدره يضن به أن يستخرج (؟) ثم هو ابن يسهر عليه ويسقيه دماءه ، ثم هو نبتة صحراء غير ذات أثر ، لم تترك شيئا فى دنه ، ثم يعود الفن أخيراً ليصير صفصافة فيما يأمل الشاعر ، كى يفىء الرفاق إلى ظلها . وملامح فنه الكلية ، فى بنية هذه القصيدة ، تضطرب وسط هذه الصور المتراكمة الراكدة ، ويدق معناها ، ويغمض ، فلا يعمق شعوراً ولا فكرة ، كأنها خواطر آلية لا نظام فيها ولا حركة لها .

وضحالة التجربة فى قصيدة : « إلى حاقدة » ، تدعنا فى غموض أو اقتضاب يذهب بأثر القصيدة الفنى ، على الرغم من حركة القصيدة النفسية ، ومن توالى التفصيلات الواقعية . فالفتاة حاقدة جحود ، تجللت بالعار بعبث وحش آدمى :

إنى لمست بإصبعى .. أغوار جرح مرعبِ
أثار وحش آدمى ، عاث فيك بمخلبِ

ثم هو يسترضاها ويلح فى الإسترضاء ، كى تعود إليه ، وهو يقبلها على عبث الآخر بها . ومثل هذا الموقف لا يبرره إلا نمو التجربة ، حتى تتبين معنى هذا الحرص على وصالها ، ومعالم هذه الزلة الخلقية التى لم تمح مكانتها عنده ، ولم تذهب بحبه :

« فإذا سئمت من الدمار ، وجفّ سمّ العقرب

و أمثال من مجرى ضيائك مابه من طحلب

ونمت بصدرك زهرة عبقت بريح طيّبِ

ورأيتِ قلبك صبية يتواثبون بملعب

فعرفت أنى لم أكن أبدا كهذا الثعلبِ

عودى إلىَّ فلم تزل قُرْبَ الشواطىءِ مركبي »

ثم إن هذا الاقتضاب فى القصيدة السابقة لا صلة له بالظلال وملامح الغموض الموحية عند الرمزيين .

وفى البيت الرابع صورة جريئة لا نعرف لها مبرراً فى السياق وقلما يلجأ الشاعر إلى مثلها فى الديوان ، كما أنه قلما تلجئه الضرورة إلى كلمات غريبة ككلمة « الدرين » فى قصيدة « ياشعر » ومعناها اليابس من الشجر أو العشب ، أو الثوب الخلق .

وفى الديوان بعد ذلك شئ من الرمزية الأسطورية يتمثل فى قصيدتين : أولاهما : قصيدة « الشمس والعاصفة » وهى أسطورة يابانية ، موضوعها سجن رب العاصفة للشمس المعبودة ، حتى يطلقها من سجنها الآلهة الأخرى . فتعود لروائها وإحسانها . وهى أسطورة غيبية محضة ، ويقحم الشاعر عليها تدخل الناس بالضجيج والجلبة والدعاء ، حتى تتدخل الآلهة لإطلاقها ، فتكون عودتها رمزاً لانتصار الإنسان . والأسطورة قالب غير موفق وغير طيع لتصوير الغاية من القصيدة ، فتبدو مقحمة ، فيها تمحل وإكراه .

والقصيدة الثانية يابانية أيضا ، عنوانها « السلحفاة المقدسة » لقد صادها صائد بائس ، فأطلقها تجلة لها ، فكافأته على العيش معها لحظات سعادة فى النعيم العلوى لم يحس بطولها الذى بلغ مئات الأعوام ، حتى إذا عاد من لدنها إلى أهله وجدهم جميعا قد ماتوا منذ زمن ففضل أن يموت ، لأن جميع الروابط

التي تربطه بالحياة قد تقطعت . ومغزى الأسطورة الرمزي واضح ، وهي ترادف المغزى الرمزي لمسرحية أهل الكهف للأستاذ توفيق الحكيم .

وأضعف قصائد الديوان قصائد المناسبات المباشرة ، كقصيدة «العنكبوت» و «أفريقيا» وهي تنال من الديوان فنياً ، ولابناء لها ، ولا عمق فيها .

وبعد ، فإن الديوان فيه جدة وأصالة ، وينم عن مقدرة لغوية وتصويرية فريدة وإذا أضاف الشاعر إلى طاقته الفنية واللغوية عمقا فى التجارب ، وإحكاما فى بناء القصائد ، بلغ شعره من الجودة مانترقبه ونرجوه له ، وفى هذا الجانب ننشد منه تعميقا لثقافته وإدراكه للشعر ، بسعة الاطلاع على الشعر العالمى واتجاهاته ونماذجه الحية ، ليكمل ماتوافر له من ثقافة عربية ناضجة .

مصـــدر للمؤلف

(أ) كتب مؤلفـــة

١ ــ الرومانتيكية .

٢ ــ الأدب المقـــارن .

٣ ــ الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية .

٤ ــ النقـــد الأدبى الحديث .

٥ ــ النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة .

٦ ــ فى النقـــد المسرحى .

٧ ــ دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر

٨ ــ المواقف الأدبية .

٩ ــ فى النقد التطبيقى والمقارن .

١٠ ــ قضايا معاصرة فى الأدب والنقد .

(ب) كتب مترجمة

١ ــ ليلى والمجنون (أو الحب الصوفى)	(عن الفارسية)
٢ ــ ما الأدب (جان بول سارتر)	(عن الفرنسية)
٣ ــ فولتير (لانسون)	(عن الفرنسية)
٤ ــ بلياس وميليزاند (ماترلنك)	عن الفرنسية (مسرحية)
٥ ــ مختارات من الشعر الفارسى	(عن الفارسية)
٦ ــ رأس الآخرين (مارسيل إيميه)	(عن الفرنسية)
٧ ــ عدو البشر (موليير)	(عن الفرنسية)

فهرس الكتـاب

الموضوع

تقـــديم

القسم الأول :

القسم الثـانى :

نماذج من الشـعر « دراسة ونقد »

الموضوع	الصفحة
٢ — « من روائع الشعر الإسلامى » :	
مختارات من شعر « أبورى »	١٦٦
٣ — مقارنات فى الخمريات العربية والفارسية بين رودكى وأبى نواس	١٧٠
٤ — الحب والموت فى شعر رابندرانات تاجور	١٨٢
٥ — رسائل إلى شاعر شاب — كتبها : رينر ماريا ريلكه	١٩٨
٦ — « إلى مسافرة » — ديوان للشاعر : فاروق شوشه .	٢٢٤
٧ — نظرات فى ديوان : هلال ناجى « الفجر آت » . . .	٢٣٦
٨ — « الأرغن » — ديوان للشاعر : حسين عفيف . . .	٢٤٣
٩ — « فى العاصفة » ديوان للشاعر : كيلانى حسن سند .	٢٥٦